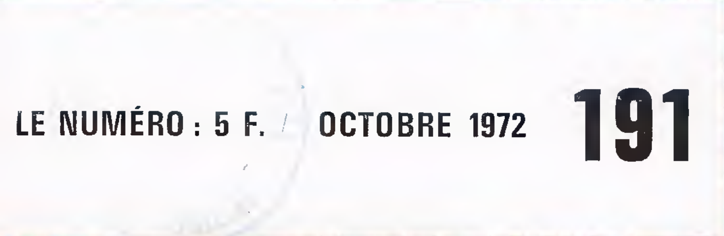
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / OCTOBRE 1972 **191**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. Vieuxblé Directeur : A. Musson

---

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellement d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits

La revue ne paraît pas en août et septembre

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 7**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

28e Année — N° 191 1er OCTOBRE 1972

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉDITORIAL

Ce numéro de rentrée ne manquera pas de susciter une particulière attention quant à la situation de l'enseignement musical.

Différents textes officiels annoncent, en effet, plusieurs aménaments et créations. L'importance de ces textes est telle qu'ils sont ici publiés intégralement.

Il s'agit de :

A) - la création de ce fameux BACCALAUREAT MUSICAL dont la gestation et la mise au point furent longues. Touchant à l'enseignement technique, il se nomme officiellement : BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE. Souhaitons qu'une harmonisation heureuse et efficiente s'organise entre l'enseignement général et musical de l'Education Nationale et l'enseignement professionnel, ceci tant au profit des élèves que du corps professoral. Ce baccalauréat ne doit pas être confondu avec le traditionnel baccalauréat comportant une EPREUVE FACULTATIVE, ouverte à toutes les séries, ni avec le BACCALAUREAT OPTION A 6, MUSIQUE créé il y a quelques années et réservé seulement aux littéraires. On se demande pourquoi.

B) - la transformation de l'actuel C.A.E.M., provoquée par l'entrée en 1969 de la musique en faculté. C'est donc le C.A.P.E.S. EDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL.

**Remplaçant le traditionnel C.A.E.M., dont la réorganisation en 1947 par Raymond Loucheur, donna à l'enseignement de la musique un corps professoral de la plus grande valeur, ce C.A.E.M. vit ses derniers jours, ses dernières sessions sont ainsi fixées :
1re Partie : 1973 - 2e Partie : 1974 - Partie pratique : 1975.**

C) - l'organisation du règlement d'examen pour l'obtention du BREVET DE TECHNICIEN EN FACTURE INSTRUMENTALE, diplôme qui mettra en valeur un métier artistique et noble dont l'avenir est prometteur tant les jeunes sont nombreux à vouloir pratiquer la musique.

Incontestablement, tout ceci représente la reconnaissance par les Pouvoirs Publics, enfin ! du problème « Musique ». S'ils s'y sont résolus, c'est grâce à tous ceux, professionnels, amateurs, professeurs, etc... qui ont inlassablement travaillé à cette nécessité impérieuse qu'est la formation musicale du peuple français.

On trouvera enfin l'annonce d'une autre excellente nouvelle avec une décision du Conseil de Paris, lequel a voté à l'unanimité la remise en place de l'enseignement de la musique dans les Ecoles primaires. On semble donc enfin sortir des ténèbres !

Pour terminer, les Maîtres auxiliaires retiendront que le dernier concours pour leur titularisation comme Chargés d'Enseignement aura lieu au cours de ce dernier trimestre 1972. Qu'ils se hâtent : la date limite pour les inscriptions est fixée au 10 octobre 1972.

A. MUSSON.

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE

Article premier. — Le baccalauréat de technicien Musique est délivré aux candidats qui subissent avec succès les épreuves d'un examen public défini par le décret n° 68-1008 du 20 novembre 1968 modifié et par le présent arrêté et ses annexes.

Art. 2. — Les annexes I et II définissent les épreuves de l'examen ainsi que leurs durées et leurs coefficients.

La valeur de chaque épreuve est exprimée par une note variant entre 0 et 20 en points entiers. La note de chaque épreuve est multipliée par le coefficient fixé par l'annexe I du présent arrêté.

Pour les candidats de la promotion sociale qui auront été dispensés de l'épreuve de langue vivante étrangère, le coefficient de cette épreuve viendra en majoration de l'épreuve d'exécution instrumentale.

Art. 3. — Conformément aux dispositions de l'article 6 (nouveau) du décret susvisé, le jury peut dispenser les candidats soit de la totalité des épreuves du deuxième groupe, soit de la totalité des épreuves d'enseignement général, soit de la totalité des épreuves à caractère professionnel.

Art. 4. — En ce qui concerne l'épreuve orale de contrôle d'enseignement général, les candidats feront connaître, sur le vu des notes obtenues aux épreuves du premier groupe, la discipline sur laquelle ils désirent être interrogés.

Conformément aux dispositions de l'article 6 nouveau susvisé, les notes obtenues aux épreuves orales de contrôle se substitueront aux notes obtenues aux épreuves correspondantes du premier groupe, si elles leur sont supérieures.

Art. 5. — Il est organisé une épreuve facultative de seconde langue (vivante ou ancienne) notée de 0 à 20, ainsi qu'une épreuve facultative d'éducation artistique également notée de 0 à 20. Seuls entrent en ligne de compte les points excédant 10 sur 20, lesquels s'ajoutent au total des points obtenus aux épreuves d'enseignement général à l'issue du deuxième groupe d'épreuves.

Le nouveau total des points est divisé par le total des coefficients de façon à obtenir la note moyenne du candidat aux épreuves d'enseignement général.

Les candidats qui désirent subir l'épreuve facultative de seconde langue vivante ont le choix entre l'une des langues énumérées au premier alinéa de l'article 7 ci-dessous ou entre les langues et dialectes locaux prévus par la loi du 11 janvier 1951.

Les candidats qui désirent subir l'épreuve facultative de langue ancienne ont le choix entre le latin et le grec.

Art. 6. — A l'issue de l'examen, les candidats qui n'auront pas été admis recevront, s'il y a lieu, en application de l'article 11 (nouveau) du décret n° 68-1008 du 20 novembre 1968 modifié, une attestation indiquant qu'ils conservent le bénéfice soit pour l'une des trois sessions consécutives à l'examen, soit pour les cinq sessions consécutives à l'examen, des épreuves d'enseignement général ou des épreuves à caractère professionnel.

Art. 7. — Les candidats ont à choisir entre les langues vivantes, énumérées ci-après : allemand, anglais, arabe littéral, espagnol, hébreu moderne, italien, néerlandais, portugais et russe.

L'interrogation n'est autorisée que dans les universités où il est possible d'adjoindre au jury un examinateur compétent. En cas d'impossibilité, le candidat sera autorisé par les recteurs compétents à subir l'interrogation orale dans une université où celle-ci pourra avoir lieu.

Art. 8. — Les dispositions du présent arrêté prendront effet à compter de la session d'examen de 1974.

A titre transitoire, une première session pourra être organisée en 1973.

VOIR TABLEAU EN PAGE 5 CI-CONTRE

Définition de la nature des épreuves

A.1. — **Français.**

Définition de l'épreuve écrite

Cette épreuve comportera trois sujets, entre lesquels le candidat effectuera son choix.

Le premier sujet consistera en un commentaire de texte. L'épreuve portera sur un texte d'une trentaine de lignes dactylographiées, répondant aux conditions suivantes :

— le texte doit être, par la langue et le style, aisément accessible aux candidats. On choisira de préférence parmi les auteurs du XVIII[e] siècle à nos jours ;

— il n'est pas nécessaire que le texte offre un intérêt particulier du point de vue de l'esthétique ou de l'histoire littéraires. Par contre, il doit être d'une tenue littéraire irréprochable, présenter par lui-même un sens assez complet et se prêter, par le contenu et la composition, à une analyse d'idées ;

— le texte offrira un thème de réflexion d'intérêt général ; ce thème doit permettre aux candidats d'exercer, à partir de leur expérience et de leurs lectures, un jugement personnel. Sans exclure à priori aucun choix, on partira du principe que les candidats, mis en présence d'un texte assez ample et assez riche, doivent être capables de réfléchir sur d'autres problèmes que ceux qui se rapportent à la technique moderne.

L'épreuve comprendra trois parties :

Première partie

On demandera au candidat, par un résumé, une analyse ou tout autre moyen adapté à la nature du texte choisi, de montrer, en une dizaine de lignes, qu'il en a saisi le sens général et la structure.

Deuxième partie

On posera deux ou trois questions de vocabulaire, destinées à vérifier que le candidat possède une connaissance satisfaisante de sa langue et qu'il est capable de préciser le sens d'un mot dans un contexte donné.

Troisième partie

A propos de l'ensemble du texte ou d'un aspect particulier de celui-ci, on posera au candidat une question l'invitant à présenter ses suggestions, critiques, réflexions personnelles, sous la forme d'un développement composé et succinct (de 30 à 50 lignes).

L'épreuve étant notée sur 20, la première partie pourrait être notée sur 5, la seconde sur 5 et la troisième sur 10.

Durées et coefficients des épreuves

Nature des épreuves	Durées	Coefficients	Coefficients de contrôle
PREMIER GROUPE			
Epreuves d'enseignement général			
A.1. Francais :			
Ecrit	3 h	2	
Oral	20 mn	1	
A.2. Mathématiques et sciences physiques ou philosophie	4 h	2	
A.3. Langue vivante (a)	20 mn	2	
Epreuves à caractère professionnel			
B.1. Technique musicale (dictée et analyse)	4 h	3 (b)	
B.2. Exécution instrumentale	20 mn	4	
B.3. Histoire de la musique	4 h	2	
DEUXIEME GROUPE			
Epreuves d'enseignement général			
A.4. Philosophie ou mathématiques et sciences physiques (a)	20 mn	2	
A.5. Histoire de l'art et des civilisations (a)	20 mn	2	
A.6. Education physique et sportive	30 mn	(c)	
Contrôle			
Français (a)	20 mn		3
ou			
Philosophie ou mathématiques et sciences physiques (a)	20 mn		2
Epreuves à caractère professionnel			
B.4. Ecriture musicale	4 h	2	
ou Techniques du son	30 mn		
ou Lecture instrumentale à vue	10 mn		
ou Organologie	20 mn		
Contrôle			
Exécution instrumentale	20 mn		4
Epreuves facultatives			
Langue vivante II ou langue ancienne (a)	20 mn		
Education artistique (dessin)	3 h		

(a) Epreuve orale.
(b) Dictée : coefficient 1,5. — Analyse : coefficient 1,5.
(c) Bonification ou minorisation, conformément à l'article 6 (nouveau) du décret du 20 novembre 1968 modifié.

Pour l'appréciation de chacune des parties du devoir, on attachera le plus grand prix à la correction formelle du travail (présentation, orthographe, correction et clarté du style, logique de la composition).

Le deuxième sujet porte sur un texte qui ne dépasse pas une vingtaine de lignes ou de vers et dont la teneur et la tonalité appellent un examen minutieux.

Le candidat doit en faire un commentaire qui, tout en éclairant et en précisant le sens de la page, met en relief les éléments majeurs de l'intérêt ou de l'agrément que peut éprouver le lecteur. Le commentaire doit être composé. Son élaboration est toujours suggérée par le libellé ; ce libellé peut comporter quelques questions destinées à orienter la réflexion du candidat.

Le troisième sujet demande au candidat de montrer, à propos d'une question simple, qu'il est capable d'exprimer, avec logique et clarté, un sentiment personnel en tirant parti de la culture acquise par lui. Sans que ce sujet implique une référence à un programme déterminé, le candidat sera invité à prendre appui sur ses lectures et, d'une manière plus générale, sur les travaux et exercices d'ordre littéraire qui ont contribué à sa formation.

Quel que soit le sujet choisi, le jury accordera la plus grande attention à la mise en valeur des idées, à la clarté de l'expression et, naturellement, à la correction.

Définition de l'épreuve orale

Chaque candidat présentera à l'examinateur la liste, signée par le professeur et visée par le chef d'établissement, des textes et documents étudiés au cours de l'année scolaire.

L'examinateur proposera un texte d'explication en s'inspirant de cette liste et en donnant, s'il y a lieu, toute information utile sur le texte proposé, mais sans être astreint à n'interroger le candidat que sur les pages lues en classe.

L'explication sera suivie d'un entretien permettant d'apprécier le profit que le candidat a retiré de ses études littéraires.

Le candidat disposera d'un temps de préparation d'un quart d'heure environ.

L'ensemble de l'épreuve, explication et entretien, aura une durée suffisante pour permettre au candidat de mettre en valeur ses possibilités et, en particulier, son aptitude à s'exprimer avec aisance et correction.

A.2. — **Mathématiques et sciences physiques ou philosophie** (au choix du candidat)

Mathématiques et sciences physiques

L'épreuve comprendra trois questions portant chacune sur une des parties du programme.
Une des questions consistera en une application directe du cours de mathématiques ou du cours de sciences physiques. Une autre question devra faire appel aux connaissances acquises en acoustique.

Philosophie

Le candidat aura le choix entre deux types d'exercices :
— une dissertation sur un sujet philosophique ;
— un exercice prenant pour point de départ un texte philosophique de 15 à 30 lignes.

Il comprendra l'étude des articulations du texte, l'analyse des principaux concepts, un essai critique et personnel sur l'un des problèmes concernés par le texte.

A.3. — **Langue vivante I**

Après lecture d'un texte de 10 à 15 lignes par le candidat, celui-ci sera appelé :
— à résumer ce texte ;
— à répondre à des questions sur ce texte ;
— à traduire une partie de ce même texte ;
— à faire la preuve de ses connaissances grammaticales par la formulation de quelques phrases d'application.

L'épreuve sera précédée d'un temps de préparation au moins égal à la durée.

A.4. — **Philosophie ou mathématiques et sciences physiques**

(Le candidat sera interrogé dans la discipline qu'il n'aura pas choisie pour l'épreuve A.2.)

Philosophie

L'épreuve orale portera sur un problème ou une notion se référant au programme.

Il est recommandé aux examinateurs de prendre en considération les lectures philosophiques que le candidat aurait faites, éventuellement, au cours de l'année et de tenir compte de la liste des questions plus précisément étudiées qui leur sera présentée et qui devra être authentifiée.

Mathématiques et sciences physiques

L'interrogation orale doit permettre de vérifier que le candidat est capable d'utiliser correctement les résultats du cours de mathématiques et de celui de physique. Il ne sera pas posé de questions de cours. Le candidat aura à résoudre un ou plusieurs exercices comportant diverses questions se rapportant au programme de la classe terminale.

A.5. — **Histoire de l'Art et des Civilisations**

Entretien portant sur l'analyse de deux documents tirés au sort sous forme de reproduction photographique d'œuvres d'art.

Epreuve de contrôle : Français ou Mathématiques et Sciences physiques ou Philosophie.

Français

On interrogera sur l'un des textes littéraires de large culture étudiés au cours de l'année et dont la liste sera présentée au jury. L'épreuve, entretien dirigé ou explication, vérifiera l'aptitude orale du candidat à se mouvoir, avec aisance et correction, dans le monde des sentiments comme dans celui des idées.

Mathématiques et sciences physiques

L'épreuve portera sur le programme de la classe terminale. Sous la forme d'un entretien dirigé, elle devra permettre au candidat de faire montre de ses connaissances et de ses qualités de réflexion.

Philosophie

La définition de l'épreuve est identique à celle de l'épreuve A.4.

Epreuve facultative : Langue vivante II Education artistique ou Langue ancienne

Langue vivante II

L'épreuve sera du même type que celle de première langue vivante.

Le texte proposé ne dépassera pas une dizaine de lignes et sera d'un niveau moins élevé.

Education artistique (dessin)

L'épreuve facultative d'éducation artistique comporte, au choix du candidat :

— soit un dessin (développement de l'esprit d'observation)
— modèle vivant (ensemble ou portrait), étude d'objets isolés ou groupés, étude de détails architecturaux, étude de paysages, etc.
— soit une composition (développement des facultés créatrices)
• décor de surface (tapisserie, laque, céramique, etc.) ;
• illustration d'un texte donné, poème, récit, légende ;
• interprétation d'un thème général (ex. : le travail, le jeu, le printemps, la rue, etc.).

L'épreuve a une durée de 3 heures, le dessin est exécuté sur papier blanc, Ingres ou lavis. Le format est précisé par le jury.

Le choix des procédés d'exécution est laissé au gré des candidats qui ne pourront toutefois utiliser le pastel ni la peinture à l'huile.

Le fusain devra être fixé.

Langues anciennes

Chaque candidat présentera la liste des œuvres et des textes étudiés au cours de l'année, liste qui devra être assez large pour faciliter le choix.

Le candidat sera porteur d'un exemplaire de chacun des ouvrages figurant sur la liste. Les quelques lignes qu'il aura à expliquer seront choisies dans un de ces ouvrages sans que le choix se limite nécessairement à une page étudiée au cours de l'année par le candidat.

Le texte proposé sera court, accessible. Le candidat disposera d'un quart d'heure environ pour le lire et se préparer à l'épreuve. Celle-ci aura une durée suffisante pour permettre au candidat de montrer ses possibilités.

L'examinateur apportera, chaque fois qu'il le jugera opportun, une aide au candidat. Ce ne sont pas seulement ses connaissances qu'il appréciera, mais ses qualités d'esprit, sa capacité de logique et aussi d'intuition, nécessaire dans la traduction d'un texte ancien.

L'explication proprement dite et la traduction pourront s'achever par un rapide commentaire, qui dégagera le sens et l'intérêt du texte expliqué.

Les instructions données ci-dessus sont valables pour les épreuves facultatives de langues anciennes.

La liste des œuvres et textes étudiés, authentifiée dans les conditions précisées ci-dessus (signée par le professeur, visée par le chef d'établissement et annexée par ailleurs au livret scolaire), sera remise à l'examinateur par le candidat au moment des épreuves.

B.1. — **Technique musicale** (Dictée et analyse)

Dictée (30 mn)

Dictée musicale de 12 mesures environ, à 1 puis 2 voix, conclue par une suite d'accords (ou agrégats) de 3 et 4 sons.

On procédera de la façon suivante :

Après avoir donné le « la » et, en respectant le mouvement métronomique indiqué en tête du texte d'épreuve, on donnera, au piano :

— le texte musical dans son entier ;

— le texte morcelé en fragments de deux mesures, avec des intervalles de l'ordre de 30 secondes, dont la durée sera précisée sur la donnée de l'épreuve, chaque fragment étant entendu trois fois, les deux premières fois suivi de l'intervalle de silence, la troisième fois en l'enchaînant au fragment suivant ; seul le dernier fragment, en accords, sera donné quatre fois ;

— le texte musical en entier.

Analyse (3 h 30)

Cette épreuve comprendra deux parties :

— analyse d'un fragment écrit d'œuvre musicale portant sur l'identification des éléments du discours musical ;

— réponse à une ou plusieurs questions concernant notamment les formes musicales.

B.2. — **Exécution instrumentale**

Cette épreuve comprendra deux parties :

— exécution d'une œuvre antérieure au XXe siècle à choisir par le candidat dans une liste pré-établie. Cette limitation d'époque ne concerne pas les instruments dont le répertoire est trop récent ou trop restreint ;

— exécution d'une œuvre du XXe siècle imposée chaque année.

Les instruments admis sont ceux qui font l'objet d'un enseignement dans les Conservatoires nationaux de région.

Les candidats sont autorisés à jouer avec la partition.

La liste des morceaux au choix sera publiée à la rentrée scolaire.

Le morceau imposé sera précisé à la fin du deuxième trimestre scolaire.

B.3. — **Histoire de la musique**

Cette épreuve comportera trois sujets entre lesquels le candidat effectuera son choix. Elle consistera en une série de questions portant :

— soit sur l'œuvre d'un compositeur important (ou groupe de compositeurs) du XVIIIe siècle à nos jours ;

— soit sur l'un des genres musicaux en usage dans la même période ;

— soit sans limitation d'époque ou de pays, sur les grandes lignes de l'histoire des faits et des idées concernant la musique.

B.4. — **Une des épreuves ci-dessous au choix du candidat**

Ecriture musicale

Réalisation d'une basse non chiffrée ou d'un chant donné, de style tonal, de 12 mesures environ.

Technique du son

L'épreuve comprendra deux parties :

— un montage de fragments donnés de bande magnétique ;

— à l'occasion de ce montage, une interrogation portant sur des points du programme, et notamment sur l'identification des sources sonores observées dans les fragments du montage (sources vocales, instrumentales, électroacoustiques).

Organologie

Historique d'un instrument de musique choisi par tirage au sort dans la liste des instruments prévus au programme. Description de l'instrument. Son emploi.

Lecture à vue instrumentale

Lecture, sur l'instrument du candidat, d'un texte manuscrit communiqué à l'instant de l'épreuve.

Temps de préparation : le double de la durée de l'exécution du texte.

Epreuve de contrôle : **Exécution instrumentale.**

Même définition que pour l'épreuve B.2.

J. O. du 24 août 1972. B.O.E.N. n°32 du 31-8-72, pages 3042 et ss.

Objet : **Horaires et programmes des classes préparant au baccalauréat de technicien Musique.**

Article premier. — Les horaires et programmes des classes de seconde, première et terminale préparant au baccalauréat de technicien Musique sont fixés conformément aux annexes I (Horaires) et II (Programmes) du présent arrêté.

Art. 2. — Les dispositions du présent arrêté prendront effet à compter de la rentrée de 1972 pour la classe de première et de la rentrée de 1973 pour la classe terminale.

B.O.E.N. n° 32 du 31-8-72, page 3050.

Horaires

Disciplines	Seconde	Première	Terminale
Enseignements obligatoires			
Français	4 h	4 h	2 h (a)
Philosophie	»	»	4 h
Initiation au monde contemporain	2 h	1 h	»
Histoire de l'art et des civilisations	»	1 h	1 h
Langue vivante I	3 h	3 h	3 h
Mathématiques	3 h	4 h	3 h
Sciences physiques	2 h	2 h	2 h
Education physique et sportive	5 h	5 h	5 h
Enseignements musicaux :			
Exécution instrumentale	2 h	2 h	2 h
Lecture à vue instrumentale	0 h 30	0 h 30	0 h 30
Histoire de la musique	1 h 30	1 h 30	1 h 30
Dictée	1 h	1 h	1 h
Analyse	1 h 30	1 h 30	1 h 30
Musique d'ensemble	1 h 30	1 h 30	1 h 30
Harmonie ou solfège	2 h	»	»
Technique du son	»	1 h	1 h
Organologie	»	»	1 h
Enseignement à option : Philosophie ou Mathématiques	»	»	2 h
Total hebdomadaire	29 h	29 h	32 h
Enseignements facultatifs			
Langue vivante II ou langue ancienne	3 h	3 h	3 h
Education artistique (dessin)	1 h	1 h	1 h
Harmonie ou solfège	»	2 h	2 h

(a) La mise en place de cette discipline est obligatoire dans tous les établissements préparant au baccalauréat de technicien Musique.

(J. O. du 24 août 1972.)

NOUVEAUX TARIFS D'ABONNEMENTS AU 1er OCTOBRE 1972

Ces tarifs sont ainsi fixés :

France, Communauté française, Algérie, Tunisie, Maroc	Abonnements simples	F 30
	» couplés	F 40
Etranger	Abonnements simples	F 36
	» couplés	F 46
Vente au numéro	sans iconographie	F 5
	avec »	F 7

Nos abonnements sont toujours tacitement reconduits.

CREATION AU C. A. P. E. S.

d'une Section I Education musicale et Chant choral

Article premier. — La liste des sections du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré énumérées à l'article 2 de l'arrêté du 22 janvier 1952 est complétée ainsi qu'il suit :

Section I. — **Education musicale et chant choral**

Art. 2. — L'article 13 de l'arrêté du 22 janvier 1952 modifié est complété ainsi qu'il suit :

Section I. — **Education musicale et chant choral**

I. — PARTIE THEORIQUE

Epreuves écrites

1. Contrôle de l'oreille :

L'épreuve est subdivisée en deux parties :

a) Après trois écoutes d'un fragment de disque non identifié, description concise du style, de la forme et de l'instrumentation, suivie éventuellement d'une critique de l'exécution et de l'enregistrement et notation, de la manière la plus complète possible, des thèmes et des éléments caractéristiques (durée : une heure, temps d'écoute non compris) ;

b) Deux dictées musicales enregistrées : l'une avec des instruments différents à identifier, à une puis à deux voix, l'autre d'accords pris dans un contexte musical, l'enregistrement s'arrêtant sur les accords à noter et à analyser (durée : une heure).

(Coefficient de l'épreuve : 3 [1,5 pour chaque partie].)

2. Ecriture musicale :

Les candidats ont le choix entre deux sujets. Il leur est proposé :

Premier sujet. — Un motif musical de vingt à trente mesures, tonalement analysable, avec l'indication d'une formation d'exécution courante (piano ou quatuor à cordes ou ensemble vocal). Le candidat doit, par écrit et pour cette formation, harmoniser le motif en en respectant le style et en rédiger une variation mélodique ou un court développement à partir d'un de ses fragments.

Deuxième sujet. — Deux lignes musicales non rythmées dont l'une obligatoirement tonale. Le candidat doit, pour la ligne musicale choisie, déterminer les durées et le registre à partir desquels il développe par écrit une séquence (trois minutes d'audition maximum) pour un instrument polyphonique ou une formation de son choix. Une phrase littéraire est proposée pour être mise en musique au cas où le candidat choisit une formation vocale.

(Durée : cinq heures ; coefficient : 4.)

3. Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation. (Un programme limitatif est publié chaque année au Bulletin officiel de l'Education nationale.) Durée : six heures ; coefficient : 2.)

Epreuves orales :

I. — Explication de textes musicaux

L'épreuve est subdivisée en deux parties :

a) Explication d'un texte tiré d'un programme limitatif publié chaque année au **Bulletin officiel de l'Education Nationale** (a) ;

b) Explication d'un texte hors programme, mais de même style que l'une des œuvres du programme.

Chaque explication consiste en un exposé suivi d'une discussion avec le jury.

Pour chaque partie a et b, deux notes distinctes sont attribuées :

L'une (coefficient 1) portant sur les connaissances du candidat ;

L'autre (coefficient 1), sur ses qualités d'expression et son aptitude à la communication.

(Durée de la préparation : trente minutes [pour chaque partie] ; durée de l'épreuve : quinze minutes [pour chaque partie] ; coefficient total de l'épreuve : 4.)

II. — Exécution d'une œuvre (instrumentale ou vocale au choix du candidat).

Le candidat présente deux œuvres d'époques différentes entre lesquelles il est tiré au sort au moment de l'épreuve. (Durée de l'épreuve : cinq ou six minutes au maximum ; coefficient 2.)

III. — Accompagnement et improvisation

Déchiffrage vocal, après cinq minutes de préparation muette, d'un chant inédit de caractère populaire avec paroles, suivi d'un accompagnement improvisé de ce chant, au piano ou à la guitare classique au choix du canditat. (Coefficient 3.)

II. — PARTIE PRATIQUE

1. Une classe d'éducation musicale.

2. Une séance de direction d'une chorale (séance de travail et d'exécution).

3. Un entretien avec le jury portant sur les deux épreuves précédentes.

Art. 3. — La première session du C.A.P.E.S. (section I, Education musicale et chant choral) sera ouverte en 1973 pour la partie théorique et en 1974 pour la partie pratique.

Art. 4. — Le chapitre IX de l'arrêté du 18 janvier 1887 modifié, notamment par l'arrêté du 27 août 1970, relatif au certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral est abrogé à compter du 1er octobre 1973 pour la première partie, du 1er octobre 1974 pour la deuxième partie et du 1er octobre 1975 pour la partie pratique.

J. O. du 17 août 1972 - B.O.E.N. n°32 du 31-8-72, pages 3053 et ss.

(a) Pour la session de 1973, ce programme limitatif est publié en page 10 de ce numéro 191.

CONCOURS DE RECRUTEMENT DES CHARGÉS D'ENSEIGNEMENT

SESSION 1972

La session 1972 du concours de recrutement des chargés d'enseignements des enseignements spéciaux prévu par le décret n° 69-1113 du 11 décembre 1969 s'ouvrira le 15 novembre 1972 (avis de concours paru au J. O. du 11 juillet 1972 et au B.O.E.N. n° 30 du 27 juillet 1972). L'arrêté du 15 juin 1970 a fixé les modalités d'organisation de ce concours.

Seuls peuvent faire acte de candidature les maîtres auxiliaires régis par le décret n° 62-379 du 3 avril 1962 justifiant de cinq années de services effectués à temps complet dans un établissement public du second degré ; sont considérés comme tels les services accomplis dans des établissements du niveau du second degré par les anciens maîtres auxiliaires des enseignements spéciaux de l'ex-département de la Seine.

Les modalités d'application de cette condition d'ancienneté ont été précisées par note no 236 du 7 octobre 1970.

Conformément à la note du 16 septembre 1971 il sera possible dans le calcul des cinq années de service exigées par la réglementation d'admettre deux années effectuées à mi-service lorsque ce mi-service (soit 10 heures au minimum) aura été imposé par les circonstances.

Devront être exclues les années de mi-service effectuées sur la demande des intéressés.

Pourront être pris en considération dans le décompte des services ceux effectués à l'étranger au titre de la coopération, à l'exception des services assurés dans le cadre du service national et correspondant à la durée légale des obligations militaires.

⁂

Les titres requis sont fixés par le décret du 11 décembre 1969 et par l'arrêté du 19 janvier 1970 pour l'enseignement du dessin et des arts plastiques.

En ce qui concerne le certificat d'aptitude au professorat d'enseignement musical des écoles de la ville de Paris et au professorat de dessin des écoles de la ville de Paris, seule la première partie est exigée.

Il est précisé qu'à titre exceptionnel sont admis à égalité les diplômes de tous les conservatoires de musique, qu'ils soient nationaux ou municipaux.

Pour les conditions d'âge, de nationalité et d'aptitude physique des candidats, il y a lieu de se reporter aux conditions générales d'accès au concours de recrutement des professeurs du second degré. Les candidats admis au concours ne devant être titularisés qu'après un stage de deux ans, il conviendra de veiller à ce que les intéressés n'aient pas atteint la limite d'âge de 65 ans avant le terme de ce stage.

Le registre des inscriptions sera ouvert jusqu'au 10 octobre 1972 18 heures.

Les dossiers de candidature seront constitués conformément aux dispositions de la circulaire no 70-350 du 5 septembre 1970.

L'épreuve écrite aura lieu au chef-lieu de chaque académie de 9 heures è 12 heures, le vendredi 15 décembre 1972.

Les copies seront envoyées dans les meilleurs délais sous double pli scellé à la direction chargée des Personnels enseignants, bureau DIPER 21.

L'épreuve pédagogique pourra être organisée à partir du 15 novembre 1972 à la diligence des présidents du jury.

S'agissant de la dernière session du concours prévu par le décret du 11 décembre 1969 doit être assurée la plus large diffusion des dispositions de la présente circulaire auprès des maîtres auxiliaires concernés.

Circulaire n° 72-315 du 25 août 1972. B.O.E.N. n° 32 du 31-8-72, p. 3057.

Objet : **Concours pour le recrutement de chargés d'enseignement des disciplines artistiques.**

Par arrêté interministériel en date du 4 juillet 1972, est autorisée en 1972 l'ouverture de concours de recrutement de chargés d'enseignement au titre des dispositions des décrets n° 69-1113 du 11 décembre 1969 relatif aux conditions de titularisation de certains maîtres auxiliaires des enseignements spéciaux du second degré et n° 70-1031 du 30 octobre 1970 relatif aux conditions de titularisation des personnels des enseignements spéciaux du second degré en fonctions à l'étranger.

Le nombre de places mises en compétition est fixé ainsi qu'il suit :

Education musicale : 140.

NOTA. — Pour tous renseignements, les candidats doivent s'adresser dans les académies au service des examens.

Arrêté du 4 juillet 1972. J. O. du 23 juillet 1972. B.O.E.N. n° 30 du 27 juillet 1972, page 2181.

EXAMENS ET CONCOURS

C. A. E. M 1973 — C. A. P. E. S. 1973

C.A.E.M. - 1re et 2e Parties
Session de 1973

Programmes limitatifs

PREMIERE PARTIE

Epreuves d'admissibilité.

a) Le sujet de la composition française à tendance littéraire portera sur une des œuvres suivantes :
— Abbé Prévost, **Manon Lescaut ;**
— Guy de Maupassant, **Bel Ami.**

b) Le sujet de la composition française à tendance esthétique émanera du programme suivant :
— Le conte philosophique, notamment d'après :
— Rabelais, **Gargantua ou le Quart Livre ;**
— Voltaire, **Zadig ;**
— A. France, **L'île des Pingouins.**

c) Le sujet de la composition d'histoire de la musique portera sur : **La musique en Europe, de la mort de J.S. Bach à la mort de Maurice Ravel.**

DEUXIEME PARTIE

Epreuve d'admissibilité.

I. — Le programme de la composition sur un sujet d'histoire de la musique considérée dans ses rapports avec l'histoire générale de la civilisation est limité à :
— **Le XIIIe siècle en France.**
— **Le XVIe siècle en Italie, en France, en Allemagne.**
— **La première moitié du XIXe siècle en Allemagne, en France, en Italie.**
— **Les grands courants artistiques au début du XXe siècle (jusqu'en 1920) en France et en Allemagne.**

II. — Programme limitatif sur lequel porteront la troisième épreuve d'admissibilité (Composition d'histoire de la musique) et la deuxième épreuve d'admission (Exposé d'histoire de la musique) :

1°) Delalande, **De Profondis** (Edition Salabert).
2°) Beethoven, **Quatuor à Cordes, op. 133** (en si bémol majeur).
3°) C. Saint-Saëns, **Troisième Symphonie** (Edition **Durand).**
4°) Richard Strauss, **Salomé.**
5°) Maurice Ravel, **Chansons Madécasses** (Edition Durand).
6°) Bela Bartok, **Sonate pour deux pianos et percussion.**

III. — Programme de littérature sur lequel portera la première épreuve d'admission :
— Racine, **Bajazet** (coll. de « Classiques Larousse »).
— Diderot, **Le Neveu de Rameau** (coll. « Livre de Poche » n° 1653).
— Marivaux, **Le Paysan Parvenu** (coll. Garnier-Flammarion, n° 73).
— Victor Hugo, **Les Chansons des Rues et des Bois** (coll. Garnier-Flammarion, n° 113).
— Emile Zola, **Au bonheur des Dames** (coll. Garnier-Flammarion, n° 239).
— Michel Butor, **La Modification** (coll. 10/18, n° 53).

Programme limitatif pour la session de 1973 du C.A.P.E.S. Education musicale institué par l'arrêté du 5 juillet 1972.

Epreuves écrites.

Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation.
— **Les XVe et XVIe siècles en Europe occidentale.**
— **Les XVIIIe, XIXe et le premier tiers du XXe siècle en Europe.**

Epreuves orales.

Explication de deux textes musicaux

— J.-S. Bach : **Variations « Goldberg ».**
— Berlioz : **Requiem.**
— Debussy : **Jeux.**
— Richard Strauss : **Die Frau ohne Schatten.**
— Schönberg : **Pierrot Lunaure.**
— Stravinsky : **Agon.**

CREATIONS

Baccalauréat option Musique A6

Une section littéraire à option musicale (A 6) vient d'être créée à la rentrée scolaire d'octobre 1972 aux Lycées de Châtenay-Malabry et au Lycée François Couperin de Fontainebleau. Ce dernier établissement comprend un internat pour jeunes filles au Lycée François Couperin avec possibilité d'internat pour les jeunes gens au Lycée François Ier.

RÈGLEMENT D'EXAMEN POUR L'OBTENTION DU BREVET DE TECHNICIEN FACTURE INSTRUMENTALE

Le brevet de technicien Facture instrumentale (option assistant-luthier et option assistant-archetier) est délivré aux candidats qui subissent avec succès les épreuves d'un examen public.

Les épreuves de l'examen, leur durée et leurs coefficients sont définis par les annexes I et II ci-après.

Pour les candidats de la promotion sociale qui auront été dispensés de l'épreuve de langue vivante, le coefficient de cette épreuve viendra en majoration de l'épreuve de français.

Les modalités suivant lesquelles est organisé l'examen pour l'obtention du brevet de technicien, les conditions d'admission et les règles régissant la session de remplacement sont fixées par les articles 8 et 8 bis (nouveaux) du décret du 14 janvier 1964 modifié.

Le candidat qui se présente au titre de la promotion sociale et qui a satisfait aux épreuves d'enseignement général en conserve le bénéfice pour les trois sessions ultérieures ; il n'a donc plus à subir, lors de ces sessions, que les épreuves professionnelles, théoriques et pratiques.

Les notes obtenues par ce candidat sont consignées dans son dossier d'examen, dont il peut avoir connaissance.

L'enseignement pratique donné dans les ateliers des établissements d'enseignement technique spécialisés, conformément aux horaires officiels des classes de second cycle des lycées techniques, sera reconnu équivalent au stage professionnel prévu au paragraphe 2 de l'article 2 du décret susvisé du 14 janvier 1964 modifié.

Les dispositions du présent arrêté entreront en vigueur lors de la session d'examen de 1973.

Extrait de l'Arrêté du 26 mai 1972. J. O. du 4 juin 1972. B.O.E.N. n° 24 du 15 juin 1972, pages 1654 et 1655.

(Voir tableau ci-après)

ANNEXE I

Durée et coefficients des épreuves

Nature des épreuves	Durée	Coefficients
Première série		
I. — EPREUVES D'ENSEIGNEMENT GENERAL		
A1 - Français	3 h	5
A2 - Education artistique	3 h	3
II. — EPREUVES PROFESSIONNELLES		
B1 - Epreuve de fabrication	25 à 40 h	12
Deuxième série		
I. — EPREUVES D'ENSEIGNEMENT GENERAL		
A3 - Mathématiques et sciences physiques	3 h	3
A4 - Histoire de la musique	15 mn (1)	2
A5 - Langue vivante	20 mn (1)	3
A6 - Education physique et sportive	30 mn (2)	bonification ou minoration
II. — EPREUVES PROFESSIONNELLES		
B2 - Technologie	2 h	6
B3 - Musique (dictée, solfège, technique instrumentale)	1 h (1)	4

(1) Epreuve orale précédée d'une opération de même durée.
(2) Conforme à l'article 8 (nouveau) du décret du 14 janvier 1964 modifié.

Définition de la nature des épreuves

A.1. — **Français.**

L'épreuve consistera en un commentaire de texte choisi parmi ceux proposés au programme et répondant aux conditions suivantes :

a) Le texte, d'une trentaine de lignes dactylographiées, emprunté aux auteurs classiques (du XVIIIe siècle au XXe) ou contemporains, sera aisément compréhensible par le candidat.

b) Le texte, de portée générale, présentera par lui-même un sens complet et permettra au candidat d'exprimer, à partir de son expérience et éventuellement de ses lectures, un jugement personnel.

L'épreuve comportera trois parties :

Première partie : on demandera au candidat, par un résumé, une analyse ou tout autre moyen adapté à la nature du texte choisi, de montrer, en une dizaine de lignes, qu'il en saisit le sens général et la composition. La question posée devra indiquer avec précision la nature, l'étendue et le but de cet exercice.

Deuxième partie : On posera deux ou trois questions de vocabulaire, destinées à vérifier que le candidat possède une connaissance suffisante de sa langue et qu'il est capable de préciser le sens d'un mot usuel dans un contexte donné.

Troisième partie : A propos de l'ensemble du texte ou d'un aspect particulier de celui-ci, on posera au candidat une question l'invitant à présenter ses suggestions, critiques, réflexions personnelles sous la forme d'un développement composé et succinct (de trente à cinquante lignes).

L'épreuve étant notée sur 20, la première partie pourrait être notée sur 5, la seconde sur 5 et la troisième sur 10.

Pour l'appréciation de chacune des parties du devoir, on attachera le plus grand prix aux qualités de présentation du travail (orthographe, correction et clarté du style).

A.2. — **Education artistique.**

En partant d'un thème imposé le candidat devra rechercher graphiquement une série d'esquisses, l'une d'entre elles faisant l'objet d'une étude plus poussée.

Le jury appréciera le goût du candidat et ses aptitudes à la créativité.

B.1. — **Epreuves de fabrication.**

Option assistant luthier

a) Présentation du dernier violon (vernis et monté) construit au cours du dernier trimestre par l'élève luthier.

b) Travail imposé (40 h)

— Une tête terminée,

— Un moule monté,

— Une table mise d'épaisseur, ff terminées,

— Fond fileté, ratissé.

Option assistant archetier

a) Présentation du dernier archet terminé, produit au cours du dernier trimestre par l'élève archetier.

b) Travail imposé (25 h)

— Un archet de violon, d'alto ou de violoncelle, baguette octogonale, entièrement terminée, avec hausse et bouton, garniture, poucette mèche.

A.3. — **Mathématiques et sciences physiques.**

a) **Mathématiques**

Epreuve présentée sous forme d'exercices séparés ou de problèmes avec questions indépendantes, supposant une solution raisonnée et portant sur le programme des trois années d'étude.

b) **Sciences physiques**

Epreuve présentée sous forme d'exercices séparés ou de problèmes avec questions indépendantes, comportant obligatoirement un calcul numérique avec ou sans usage des tables.

A.4. — **Histoire de la musique.**

Cette épreuve a pour but de déceler la culture du candidat et sa connaissance de quelques grandes œuvres.

L'interrogation portera sur un programme de six œuvres (dont la liste sera fixée au début de l'année scolaire) de formes et de compositeurs différents et choisies parmi les plus marquantes des XVIe, XVIIe, XVIIIe, XIXe et XXe siècles.

A.5. — **Langue vivante.**

Le candidat, après lecture d'un texte de 10 à 15 lignes (relatif si possible à sa spécialité professionnelle) devra :

— résumer ce texte

— répondre à des questions sur celui-ci

— en traduire une partie

— faire la preuve de ses connaissances grammaticales en formulant quelques phrases d'application.

L'épreuve sera précédée d'un temps de préparation au moins égal à sa durée.

Recommandations aux examinateurs.

Les textes de langue vivante proposés comporteront une réelle unité.

Sans être d'une technicité trop poussée, ils se rapporteront autant que possible à la spécialité des candidats.

La vérification des connaissances grammaticales d'utilisation courante s'appuiera sur le texte et ne devra comporter aucune difficulté de vocabulaire.

B.2. — **Technologie.**

Epreuve portant sur les connaissances technologiques propres à l'option.

B.3. — **Musique.**

L'épreuve comprendra :

a) **Une dictée musicale écrite, facile, en clé de sol :**

Après avoir fait entendre le la, l'examinateur chargé de faire connaître la dictée en indiquera le ton, non le mode (il n'y aura pas plus de deux altérations à la clé), puis il exécutera intégrale ment le texte musical. Il le détaillera ensuite en fragments d'une mesure, plus le premier son de la mesure suivante, chaque fragment devra être joué trois fois.

Une seconde exécution intégrale terminera l'épreuve. Les candidats devront ensuite avoir le temps de relire leur copie (environ 30 minutes). L'enchaînement se fera à partir du premier son de la mesure suivante.

b) **Un exercice simple de solfège à déchiffrer** en clé de sol et quelques mesures en clé de fa 4e ligne (15 minutes).

c) **Technique instrumentale**

Exécution sur un instrument à cordes frottées :

— d'un morceau préparé en cours d'année (le candidat sera jugé sur le choix, les difficultés et l'interprétation de l'œuvre présentée)

— d'un exercice imposé (genre « étude ») du niveau élémentaire des Conservatoires de région communiqué au candidat quelques jours avant l'épreuve (environ 15 minutes).

Objet : **Horaires et programmes du brevet de technicien Facture instrumentale.**

Article premier. — Les horaires et programmes des classes de seconde, première et terminale préparant au brevet de technicien Facture instrumentale (option Assistant-luthier et option Aissistant-archetier) sont fixés conformément aux annexes I (horaires) et II (programmes) du présent arrêté.

ANNEXE I

Horaires

Matières	Seconde	Première	Terminale
A. — **Enseignements généraux**			
Français	2	3	3
Histoire et géographie	2	1	1
Langue vivante	2	2	2
Mathématiques et Sciences physiques	3	2	2
Histoire de la musique	1	1	1
Dictée, solfège	2	1	1
Technique instrumentale		2	2
Education artistique	2	2	2
B. — **Enseignements professionnels**			
Technologie et travaux pratiques	20	20	20
C. — **Education physique et sportive**	5	5	5
Total hebdomadaire	39	39	39

Des cours de deuxième langue vivante pourront éventuellement être organisés à raison de 2 heures par semaine.

Arrêté du 26 mai 1972. J. O. du 4 juin 1972. B.O.E.N. n° 24 du 15 juin 1972, page 1658.

BEETHOVEN : LA MUSIQUE CONCERTANTE (*)

Concerto n° IV en Sol majeur piano et orchestre, op. 58

TROISIÈME MOUVEMENT : RONDO VIVACE

par Michel GUIOMAR

En sa donnée générale — trois couplets sur un même thème, précédés, séparés et suivis par quatre énoncés du refrain — la structure du **Rondo** paraît si claire qu'avant toute étude particulière qui risque quelque complexité, il est prudent de la décrire le plus strictement, nos remarques intéressant ensuite les liens avec l'**Andante**, l'entrée des thèmes et leurs caractères, les nuances des développements et les principes de l'écriture pianistique :

C'est un **Rondo** classique et, comme tel, animé comme d'autres rondos beethovéniens, de danses et de marches, s'éclairant dans le jeu des trompettes et cors et dans quelques interventions des bois ; cependant, s'il en garde le caractère vif et triomphant, il ne révèle pas exactement la structure attendue. Déjà, les concertos précédents témoignaient d'un souci d'équilibrer la forme par le retour thématique du 1er couplet en couplet final, ce qui, en fin d'analyse, laissait une impression de mouvement de forme-sonate : exposition à deux thèmes (ceux du refrain et du couplet) ; développement central sur le jeu alterné du refrain et des couplets ; réexposition, plutôt contre-exposition en entrées thématiques inverses, du dernier couplet formant à nouveau second thème sur le thème du couplet initial, puis refrain-premier thème. Un pas de plus ici : au refrain, véritable 1er thème, ne succède trois fois qu'un même couplet-second thème, les retours thématiques suivant « l'exposition » s'offrant comme départs de développements. Cette structure, ainsi tripartie, se schématiserait à l'extrême, dans une division de Rondo-Sonate :

I. - **Refrain** (1-80) et Couplet (80-160).

II. - **Refrain** (160-299. - Couplet (299-391). - **Refrain** (392-459).

III. - Couplet (459-499 et cadence). - **Refrain** (499-600) en Coda.

Cette division rend compte de la grande cohérence du mouvement, mais la structure en **Rondo** se reflète davantage dans l'énoncé d'alternance des Refrains et Couplets. Nous en reprendrons les données importantes, non sans remarquer encore, idée fixe que nous avons déjà trahie devant l'**Andante**, que ces 600 mesures du **Rondo**, sont une fois de plus, un multiple de 12 (ou 25 × 24)... Prenons le fait comme il se présente, on en vient à imaginer qu'il manquerait **deux** mesures aux 370 de l'**Allegro** initial ou que Beethoven en ait volontairement évité l'exactitude numérique.

I. - L'Echange Andante-Rondo Vivace.

En son contraste de climat absolu sur l'**Andante**, on écoute volontiers non sans raison le **Rondo** comme une issue de ce 2e mouvement et son entrée comme une brèche de l'espace clos qui avait été créé, ce qui démentirait que nous ayons montré à quel point la forme s'en était si parfaitement enfermée en elle-même, sans rémission ou porte ouverte. Cependant Beethoven a bien conçu un enchaînement ; malgré un quart de soupir qui étouffe l'ultime tentative du piano, des liens se forment, à travers même ce silence.

Par contre, un climat de désinvolture libre et fastueuse, anime le thème initial, et plus encore la progression de ses entrées aux cordes, piano, tutti, et le développement. La démarche affirmée du **Rondo** tout entier désavoue et refuse l'angoisse tragique et sublime qui l'a précédé. C'est précisément de son irruption que les impressions nous sont données de la puissance d'enserrement que possédait l'**Andante** puis, subitement, d'un univers anéanti, toutes menaces détruites autant que délivrée la solitude du partenaire humain. Ainsi doit être reconnue d'abord une dialectique du lien et de la rupture, de l'espace fermé et de son effraction, qui appelle un ré-examen des dernières mesures de l'**Andante**, dans un nouveau point d'écoute :

A la fois en effet fermeture et lien, tel se présente le point d'orgue de l'univers orchestral de l'**Andante** (mesure 72) qui, pourtant, au contraire du piano, ne se rompt pas d'un quelconque silence final : Une continuité entre son Mi final profond et la note initiale du **Rondo** est intentionnelle, évidente ; l'entrée des seules cordes qui ont régné sur l'**Andante**, et avant que revienne l'orchestre complet de l'**Allegro**, réalise une symptomatique transmission de timbres, d'harmonie, de rythme, celui-ci se donnant dans les mêmes repères d'une mesure commune à 2/4, au tempo près **(ex. 1)**, et dans un rappel des entrées des autres mouvements :

(*) Cf. « L'Education Musicale », nos 188 et 189.



Ici encore, un accord-prélude s'isole comme signe et comme « diapason » avant le rythme initial qui, accentuant le rôle de l'accord, le redit tout de suite, exactement comme s'ouvrait l'**Allegro,** et comme le premier mélisme de l'**Andante** retrouvait le **Mi** initial, et ici encore selon le principe de répétitions rythmiques prépondérantes des premiers thèmes de ces deux mouvements.

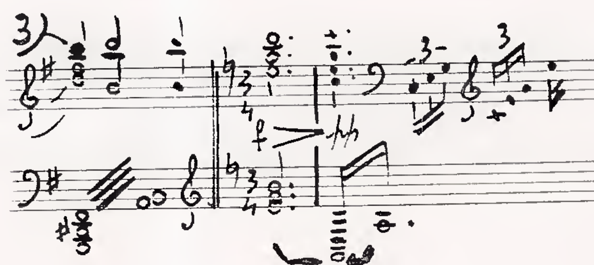
Resserrant le lien avec l'**Andante,** cet accord d'entrée, d'Ut majeur, s'y annonçait déjà en mesure 67, au moins implicite dans l'équivoque tonale préservée de la seule tierce **DO-MI,** attente annoncée précisément quand cessait la dernière faible lancinance des cordes, dont la modulation passagère se serait épanouie par le **Fa bécarre** s'affirmant comme un IVe degré, en cet Ut majeur, si l'effet espéré de 7e de dominante ne se démentait finalement dans l'altération, le **Sol dièsé** provoquant l'accord de 7e de sensible et sa résolution de **La mineur,** indéniable mais ouverte sur le vide **(ex. 2).** Un silence suivait, impor-



tant d'être préparation et intersigne, durant lequel le piano annonçait lui-même le retour au ton de **Mi mineur,** que, témoignage de dualité au sein d'un même espace, il transmettait aux cordes, qui, par contre, en échange contraire, transmettaient au soliste ce silence, l'ultime mesure rassemblant seule les deux présences expressives, nous avons dit pour quelle impasse. Nous savons donc aussi, paradoxalement, pour quel bondissement qui, survenant, oblige à reconnaître que son impulsion est née de celle qui vient de s'enfermer, de refuser l'**Ut majeur** et nous ressentons ces dernières mesures comme un espace qui obligerait cette impulsion à cheminer dans un silence, pour réapparaître dans le **Rondo.** Ainsi l'espace de l'**Andante** reste fermé, mais transmet son écho ; nous le dirons.

Après le point d'orgue appogiature, le **Mi** ultime qui en tombe, s'en sépare aussi, lui seul, à la fois son propre encerclement et son évasion, sceau et inachèvement qui dialectisent sur le seuil de l'effraction qui suit.

Or ces derniers phénomènes assurent le lien : Le premier accord, **Ut majeur,** du **Rondo,** lui aussi isolé et ainsi préparé, frappe par son inattendu, malgré les notes communes et surtout ce Mi supérieur, aux deux mouvements. Où sommes-nous donc ? Puisque le ton principal de l'**Allegro** était **Sol majeur,** que nous attendions donc, et que le **Rondo** y doit revenir, nous sommes, sur cet **Ut majeur** des premières mesures, au milieu d'un énoncé-lien entre l'**Andante** et un **Rondo** qui, malgré tempo, rythme, thème nouveaux, n'a pas encore reçu son titre tonal. L'effet de déviation, à la sous-dominante du ton attendu, principal, ou, si l'équivoque est encore préservée, le maintien du **Mi mineur** précédent à son VIe degré, est des plus heureux, aux deux sens du mot : joie lumineuse et réussite. Nous nous y arrêtons : L'échange harmonique des deux accords fondamentaux, entendus comme toniques, **Mi mineur, Ut majeur,** est le grand lien et, à la fois, la grande séparation entre les mouvements : Il est singulier que, malgré sa simplicité et même son rudimentaire, la modulation réalisée par juxtaposition, sans aucune altération soit si nette et pourtant si naturelle, dénuée de tout heurt ; nous parlions d'équivoque, mais si elle règne encore dans cette impression de continuité et de modulation, elle est dans la seule analyse abstraite qui ne tiendrait pas compte du fait des deux mouvements se séparant ici. On pourrait avancer que la signification précède et impose l'audition d'**Ut majeur,** car c'est de l'impression d'immatérielle rentrée du piano dans le silence final de l'**Andante** que cet **Ut majeur** s'entend et se signifie. Puisque nous avons évoqué Wagner à propos de l'**Andante** il n'est pas vain de constater que cette élémentaire mais puissante succession des deux accords de **Mi mineur** et d'**Ut majeur** signe aussi exactement un des moments qui, de toute la **Tétralogie,** tirent d'une technique immédiate l'expression musicale la plus intense et la plus haute signification dramaturgique que nous espérons reconnaître déjà dans cet enchaînement beethovénien : Le premier appel des deux accords d'une grandiose et invincible lenteur, qui par trois fois donnent l'éveil de Brunnhilde devant **Siegfried (ex. 3).** Nous entendons bien qu'un



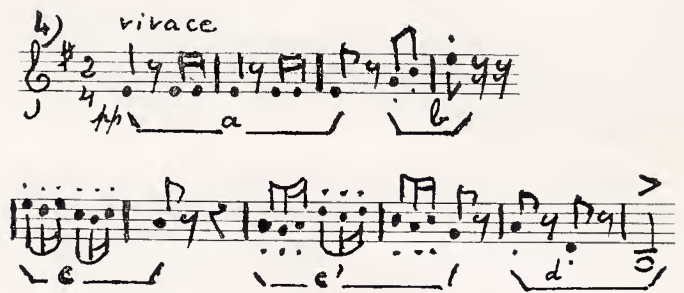
tel enchaînement soit fréquent, commun et dénué en lui-même de cette fatalité de bouleversement, mais dans le double cas, beethovénien ou wagnérien, il est aussi évident que l'irréductible entre les mouvements et, malgré tout, l'attente et la continuité espérée du **Concerto**, et l'ampleur presque immobile de l'orchestre wagnérien un instant suspendu au sein d'un climat mélodique privilégiant soudain ces accords, à la fois liés et détachés l'un de l'autre, confèrent entre les deux moments et les deux écritures une affinité et l'originalité de la simplicité. L'identité assure donc l'analogie dialectique du lien et de la rupture ; elle autorise à imaginer que Wagner ait saisi la volonté beethovénienne d'une signification analogue à celle qu'il espéra, ou qu'un archétype potentiel signifie de lui-même, reconnaissables au seul rappel de ce que l'analyse de l'**Andante** a enseigné, des dualités aussi valables pour les deux œuvres : Un sommeil de Brunnhilde, un onirisme beethovénien de deux êtres encerclés par le feu de Wotan ou par l'univers nocturne des menaces pressenties de l'**Andante** ; puis, un éveil à la lumière et à la réalité joyeuse du monde (Brunnhilde « salue la terre et le ciel, heureuse de les revoir » et appuie sur le retour de ces accords sa première parole « Heil dir, Sonne », (Gloire au soleil), comme, indéniablement, on l'a assez souligné, s'ouvre le mouvement de joie conquérante et invincible, lumineuse de ce **Rondo.** Nous tenons ici, magnifiés, transcendés par Wagner, quand Beethoven les retient encore dans un climat moins ambitieux, tous les signes d'une dialectique d'unité et de rupture ; nous dirions qu'une telle succession d'accords, harmoniquement enchaînés mais se distançant par leurs autres fonctions musicales, dialectise le sommeil de l'âme nocturne et la lumière de la vie diurne, le rêve et le projet, et, pour appeler une phénoménologie jungienne (1), l'**anima** et l'**animus** (qui sont les véritables termes de l'opposition bithématique beethovénienne souvent reconnue mais dans une conception erronée du « féminin » et du « masculin », mis en cause), le repos et la volonté... toutes oppositions psychiques majeures par lesquelles G. Bachelard a remonté sur exemples poétiques (2) aux sources de l'Imaginaire, et qu'il faudrait que l'esthétique musicale utilisât aussi, ou reprît même à la méthodologie littéraire ; mieux qu'en tout autre art, les phénomènes musicaux sont les reflets immédiats des fantasmes qui provoquent cette activité dualisée psychologique profonde de tout créateur, le passage de l'**Andante** au **Rondo** s'offrant comme le meilleur témoin de cette **provocation.**

II. — L'ENTREE DES THEMES

Nous avons dit la clarté du plan général ; elle dispenserait même d'une analyse entière de structure, au profit d'une étude phénoménologique plus attentive de la succession initiale des deux thèmes, première entrée du **Rondo** dont les autres sont des reprises nuancées, autrement développées.

1. - Le Thème du Refrain

Avant même d'en dire la progression, l'étude du thème lui-même est utile, qui peut aisément s'analyser (mesures 1-10 ; **ex. 4**).



— un **rythme** initial **(a),** heurtant (1-3).

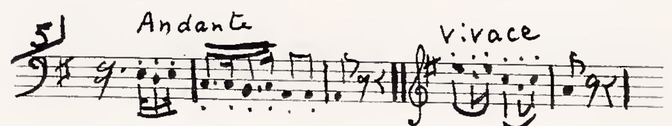
— Un accent bref, **arpégé (b)** ou arpégeant l'accord du rythme **(3-4).**

— Un double énoncé **mélodique,** mélismatique **(c et c'),** coupé par un repos **(5-8).**

— Un effet de **cadence (d)** en trois notes (9-10).

Cette pointilleuse analyse n'est pas vaine ; ce premier jaillissement se fait en effet sur des échos de l'**Andante** et ces éléments, dégagés ici, s'isolent aussi comme sources des développements ultérieurs. Nous pouvons les reprendre à ce double titre :

— Sans se déduire directement du rythme orchestral de l'**Andante,** le nouveau **rythme** en conserve cependant l'essence impulsive, faite d'une analogue et caractéristique brièveté répétée. Cette parenté, dont nous avons souligné la permanence entre les premiers thèmes des trois mouvements, paraît indéniable, quand ce rythme se tend, encore enfermé, pianissimo, dans le climat retenu, mystérieux des cordes ; le souvenir encore proche de l'insistance du « **Dies Irae** », répétant aussi chaque Mi hante cet énoncé. L'**arpège,** motif mélodique pur, naît naturellement du rythme dont il égrène l'accord, mais il fait écho également à la dernière expression du piano **(ex. 1)** arpégeant aussi l'accord final, le formant au contraire, au lieu de s'en dégager, dans un effet de miroir. Le mélisme, la **mélodie** qui le suit est aussi un écho, toute angoisse disparue, du thème orchestral de l'**Andante,** dans une insistance qui d'abord reflète exactement la désinence mélodique, du Mi au La, des mesures 26-28 ou 38-40, dont nous avions précisément souligné l'importance **(ex. 5).** De



plus son mélisme initial **(Mi-Ré-Mi-Do)** redit la cellule de la dernière insistance de l'**Andante,** ce climat de « Dies Irae » et le second mélisme donne même ce mélisme funèbre exact. Il est remarquable que si l'allusion de mort ne disparaissait pas, malgré la non altération de la sensible, à la fin de l'**Andante,** comme d'ailleurs dans une des variantes de ce thème dans la **Fantastique** de Berlioz, aucun mélisme n'en garde ici empreinte dans le climat devenu

majeur. Tout s'énonce vraiment comme si, sans effraction de l'espace fermé de l'**Andante,** le thème du **Dies Irae** et d'angoisse, disparu sous les six dernières mesures jaillissait alors, appelé par le rythme du **Rondo** et métamorphosé en lumière.

L'étude du thème lui-même témoigne encore pour cette thèse de résurgence : Aussi simple que soit le parcours tonal, il est ingénieusement donné et riche d'enseignement, qui de l'**Ut majeur** inattendu initial, se donne le repos de la 4e mesure, sur la simple tierce **DO-MI,** très exactement, effet remarquable, comme la mesure 67 de l'**Andante,** 6 mesures avant la fin ; le miroir ainsi présenté serait fortuit si précisément cette tierce équivoque n'était apparue quand disparaissait le motif rythmique mélismatique, celui-là même qui, en miroir exact ré-apparaît à la 5e mesure du **Rondo,** pour se poursuivre (5-8) toujours en miroir : L'effet total, de miroirs et d'occultation du motif commun, est ainsi évident des dernières mesures de l'**Andante** aux premières du **Rondo.** Ce mélisme rythmique, si nous osons l'expression, emprunte une allusion de **La mineur** pour atteindre l'accord de **Ré majeur,** entendu comme dominante du **Sol majeur** attendu qui apparaît enfin mesures 8-10. On remarque enfin que la formule cadentielle résume ce parcours harmonique du thème, les violons I détachant les trois initiales de leurs mélismes précédents, **La-Ré-Si,** et les violoncelles les notes de repos qu'ils donnèrent précédemment **Do-Ré-Sol.** Enfin, cette cadence est ambivalente ou de fonction double, à la fois repos sur la dominante et de l'entrée en **Ut,** chute parfaite sur la tonique principale du concerto, et à nouveau audible comme dominante dès que s'élance en **Ut** à nouveau le piano.

— Pour achever l'étude du thème, on peut annoncer quelques-unes des interventions de tel et tel élément de ce thème : Hors du refrain lui-même, les développements qui le prolongent en laissant au piano la priorité dynamique du mouvement, fragmentent ce thème en ses éléments qui se donnent en incidentes, entre les élans du soliste ou comme soutien de son jeu, comme dialogues ou échanges retentissant aussi secondairement entre les bois et les cordes : La **cellule rythmique** anime plusieurs épisodes : elle annonce, insistante entre les mesures 142-152, le retour du refrain après le 1er couplet ; elle jalonne, en interventions privilégiées, le jeu du piano dans les issues du refrain (254-272 - 361-366 - 443-447...). Isolé ou non de quelque contexte thématique, **l'arpège** réapparaît plusieurs fois et selon un principe de répétitions ; nous retiendrons surtout le jeu arpégé rapide du piano qui semble s'inspirer souvent de son élan ou des **mélismes** qui en retombent, et les retours insistants du motif en imitations entre vents et cordes, et en contrepoint avec les mélismes ou la cellule rythmique (224-270), ou enfin, aux bois surtout, en valeurs modifiées dans un effet de nostalgie profonde et sereine, lyrique (mesures 369-70, une seule intervention incidente et comme une annonce de divertissement plus ample, mesures 519-535) : il s'accompagne dans ce dernier cas de nuances de la fin du thème, d'une formule mélodique qui est schématisation exacte des mélismes et même de la chute de 7e en deux intervalles de la cadence du thème **(ex. 16).**

2. - Structure du Refrain

Cette première entrée, modèle des autres, se divise logiquement :

A. - Une manière de **Quatrain,** dans lequel se succèdent deux énoncés du thème et deux fois son reflet, dans une alternance des cordes et du piano (1-28).

B. - Le Tutti, sur lequel les bois et les cuivres, absents depuis l'**Allegro,** entrent enfin (28-44).

C. - Un vif dialogue, piano-tutti (45-99).

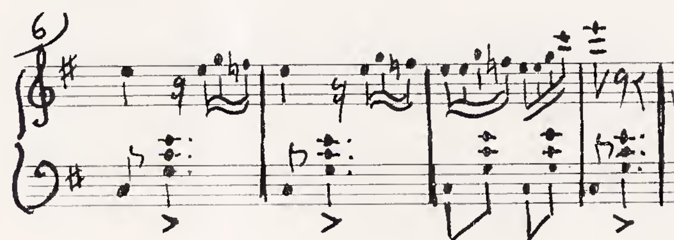
D. - Une échappée du piano gagnant le second thème ou couplet (60-80).

Sans vouloir approfondir toutes les données de ces cinq données du Refrain nous apportons quelques précisions.

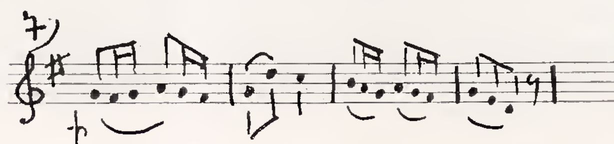
A. - Un dialogue initial en Quatrain :

1. - Les cordes ont donné le thème que nous avons étudié (1-10).

2. - Toujours en Ut majeur, le piano surgit, dont la mélodie privilégiée encore le Mi-IIIe degré, allusion poursuivie à l'obsession détruite de l'**Andante.** Cette entrée, à l'octave supérieure, saisissant en paradoxe la cadence parfaite des cordes, est une incontestable lumière, d'une désinvolture héroïque qui, l'impression nous en reviendra, annonce tout le climat du **Ve concerto ;** un effet de clarté totale fuse de cette cadence et du frémissement ornemental au piano qui tout de suite appelle des mélismes nouveaux ; ceux-ci, dans tout le **Rondo** ne quitteront guère son jeu que devant le privilège des arpèges. Le jeu de la main gauche, remarquable, témoigne aussi d'un parti de l'écriture dont le **Rondo** va être hanté : le bondissement d'un accord appuyé en porte-à-faux sur la note seule du 1er temps, effet qui animera plusieurs développements du piano **(ex. 6).**



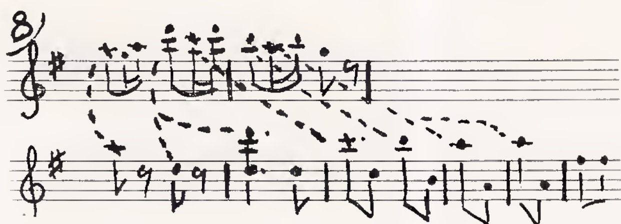
3. - **et 4.** - (21-24 et 25-28). Profitant du **Sol majeur** que le piano a donc établi passagèrement, les cordes donnent en ce ton un bref reflet mélodique du thème en lui empruntant surtout le rythme mélismatique **(ex. 7).**



A l'octave supérieure, le piano fait ensuite écho exact ; la fin du thème **(Sol-Mi-Ré),** repris par l'orchestre, formant un bref lien avec le tutti (28-31).

B. - Le Tutti :

Toujours en **Ut**, il donne seul au thème sa plénitude ; son timbre total le délivre même par son **fortissimo**, de l'aspect crépusculaire qu'il avait encore ; il se limite (mesures 32-44) au seul énoncé initial des cordes, à l'exclusion du reflet. Les vents assurent plutôt le principe rythmique et des scansions de soutien ; les violons, leur thème initial exact ; les altos, un continuo d'arpèges et vives batteries de doubles croches qui animeront bientôt le jeu du piano. A ce tutti, une issue remarquable, quand les 1ers violons, et plus schématiquement, flûtes et hautbois s'emparent (mesures 40-44) des notes caractéristiques réelles des derniers mélismes **(ex. 8)**, en doublant



leur effet de battements d'octaves.

C. - C'est en effet par cette courte coda du tutti, quatre mesures, que le piano **(ex. 9)** puis l'orchestre bâtissent



leur premier **dialogue,** en respectant le Nombre jeté par elle, douze mesures (4-4-4 ; mesures 45-56) d'un jeu alterné, et brusquement le dialogue se rompt davantage, se précipite mesure par mesure : tutti, piano, tutti, piano (57-8-9-60).

D. - S'évadant de ces échanges précipités, le piano (61-80) s'ouvre un libre jeu très chromatique, très mobile, ornementé ; l'agitation des doubles croches s'apaise en triolets de croches, à peine alors soutenus, dont il semble que le soliste veuille préparer l'entrée du couplet. Ce dialogue et ce jeu solitaire sont l'annonce exacte de la répartition expressive du **Rondo :** on remarque une séparation nette du soliste et de son orchestre mais, loin du climat d'irréductibilité de l'**Andante,** l'opposition n'est plus antagonisme mais échange de puissance, dont il semble que le piano assure le rôle initiateur, dynamique, entraînant le tutti.

3. - Le Couplet, ou second thème (80-160)

Au terme de la longue broderie du piano, sur laquelle vient de se poser encore de fugitives sonorités de **Ve concerto,** le piano donne le couplet. Trois grands volets se succèdent, très nets, d'analyse simple :

A. - Le thème et son reflet. Echo du refrain, la répartition thématique comporte aussi deux climats : le **thème** lui-même (80-92) au **piano,** son entrée renversant les priorités du refrain, un **reflet orchestral** (92-110) jouant seul, piano écarté. Sur ce thème en Ré, dominante de cet assez insaisissable ton principal de Sol, on est bien obligé, une fois encore, d'entendre l'obsession du Nombre : douze mesures, celle du moins qui se comptent dans le strict énoncé triparti **A-B-A** et que marque la longue pédale de tonique des violoncelles ; la pulsation de la mesure 92 doit ainsi s'entendre comme un bref lien avec son reflet **(ex. 10)** ; aussi bien le thème que ce reflet qui le déve-



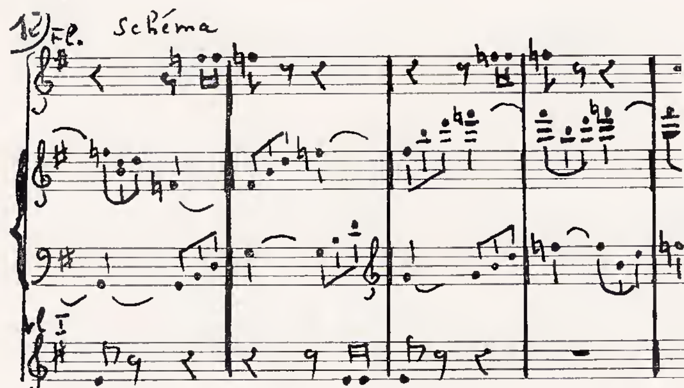
loppe en fugato à la clarinette, autres bois, violons... sont d'un climat mélodique calme, d'une musique plane, apaisée, dans un contrepoint libre ; on a même reconnu à certaines nuances ainsi données du thème, les entrées de ce fugato surtout, un climat proche de la **IXe symphonie.**

B. - Un libre jeu pianistique sur arpèges (110-134). Tout le 1er volet est demeuré dans un climat de **Ré majeur,** aux emprunts près. Sur ce même ton le piano, presque seul, à peine escorté de brèves ponctuations instrumentales, lance un jeu rapide et très mobile, vingt-quatre mesures d'arpèges brisés à la main droite et sur une impulsion régulière à la main gauche, qui reflète, nous l'avions annoncé, l'impulsion première du thème pianistique. On jugera encore le climat de **Ve concerto** que le piano acquiert alors ; nous profitons de l'exemple du jeu d'arpèges pour proposer aussi le passage au Ré mineur

(mesure 130), dans un effet saisissant dans sa simplicité **(ex. 11).**



C. - Comme précédemment avant le couplet, les rapides doubles croches cèdent aux triolets encore arpégés de croches, ouvrant ainsi, dans une écriture très continue sur la 24e mesure précédente elle-même, un troisième volet : un jeu du **piano** et de la cellule rythmique du refrain (133-160), orchestrale jouant d'alternance entre vents (flûtes, hautbois, cors) et cordes, qui oppose faiblement ses pulsations à une fluidité totale qui parcourt (134-142) le clavier ; reflet mélodique de l'alternance rythmique, un très bel échange des mains vient animer ces arpèges de triolets, dans un contrepoint de tout l'ensemble qui donne deux climats venus du couplet et du refrain comme s'il s'agissait bien d'un divertissement bithématique **(ex. 12).** Nous pourrions même diviser encore ce volet en



trois : la préparation de ce contrepoint (133-142) dans une cascade presque à une seule voix des triolets du piano ; ce passage d'alternance (142-153) et de contrepoint ; une coda, composite, des dernières ornementations pianistiques, d'une incidente homophone en accords et d'un long trait rapide du piano tout seul pour regagner le refrain.

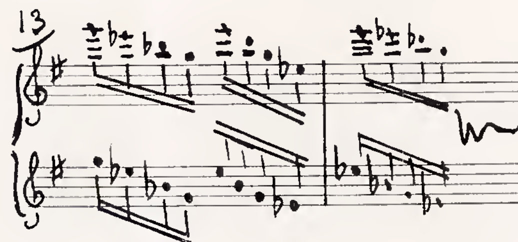
On aura remarqué naturellement la rigoureuse symétrie des deux énoncés thématiques initiaux, 80 mesures chacun.

III. - Ainsi clairement établi le propos du **Rondo,** les retours des Refrains et Couplets analogues n'appellent pas de longs commentaires. Nous tentons d'en dire ici les plus importants aspects :

1. - Refrain II (160-299)

Reflet exact du 1er au moins jusqu'à la mesure 204, sur laquelle s'ouvre le 3e volet, à l'entrée du dialogue et de l'orchestre engagé sur la fin du tutti, nous en dirons peu. A partir de cette mesure, le jeu est le même encore mais en mineur. De plus le dialogue se rompt après les douze mesures que nous avions remarquées et, passant de ce **Sol mineur** à un **Mi bémol majeur,** le piano établit un développement jouant sur l'arpège du thème et la chute mélodique mélismatique, qui s'oppose à la vivacité des doubles croches rapidement arpégés du piano (216-248). Puis, ouvrant lui-même une nouvelle page sur l'énoncé exact de l'arpège initial, le piano engage, reflet du refrain précédent un contrepoint de ses triolets, de la cellule rythmique initiale, et de l'arpège qu'il abandonne (252) aux cordes (248-272). Enfin (272-299), plus solitaire, il gagne à nouveau dans une grande vivacité aux allures de toccata le retour du Couplet.

Tout ce développement du Refrain est magnifique ; plus que nulle part s'annonce ici, surtout dans le **Mi bémol majeur** qui domine la page centrale, le climat héroïque et triomphal du **Ve Concerto.** Rien ne respire une heureuse puissance, une certitude de soi comme chacune de ces trois affirmations du piano (216-224 - 228-236 - 240-248) dans son jeu éblouissant d'arpèges, brusquement lancées, brusquement arrêtées sur les incidentes instrumentales. Il semble qu'au dynamisme recherché ici, Beethoven ait aussi songé à des insistances de sonorité par l'équilibre des deux mains nuançant, autour de la distance générale d'une octave creuse, chacune des deux mélodies homophones **(ex. 13 et 14).**





2. - Couplet II (299-391)

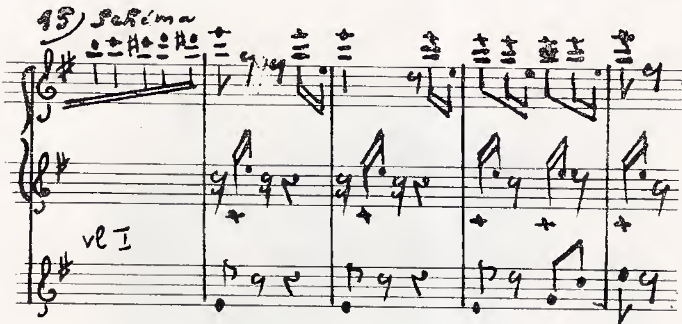
Il restitue exactement en sa structure, le premier ; quelques nuances s'y introduisent : le jeu d'arpèges brisés sur impulsions de la main gauche, qui était principalement au ton de la dominante, est ici dominé par le ton principal **Sol majeur** (329-353). Le ton de **Mi bémol majeur** domine aussi le jeu, encore plus équilibré et fluide des alternances de triolets aux deux mains du piano jouant sur les interventions de la cellule rythmique (353-391). Appa-

raît à l'orchestre la variante sereine et nostalgique à la fois de l'arpège thématique que nous avons annoncé (mesures 369-70).

Comme précédemment au 1[er] couplet, le piano engage seul, vivement, le retour du 3[e] Refrain :

3. - Refrain III (392-459)

La nouveauté de ce retour tient à un ordre différent des entrées instrumentales : Un **tutti** dissonnant (7[e] de sensible en sol mineur), des seuls **vents** au lieu des cordes (392-402) qui ne donnent qu'une pédale de **Fa dièse** d'où vient renaître le **Sol majeur** principal ; tutti privilégiant le rythme, effaçant les mélismes pour ne garder qu'un schéma. De l'arpège et de schéma mélodique, le piano se saisit (402-413), pour introduire, comme aux autres refrains, son jeu personnel (413-425) mais cette fois en respectant la partie rythmique dans un battement d'octaves très ingénieuses **(ex. 15)**, qui appellent enfin,



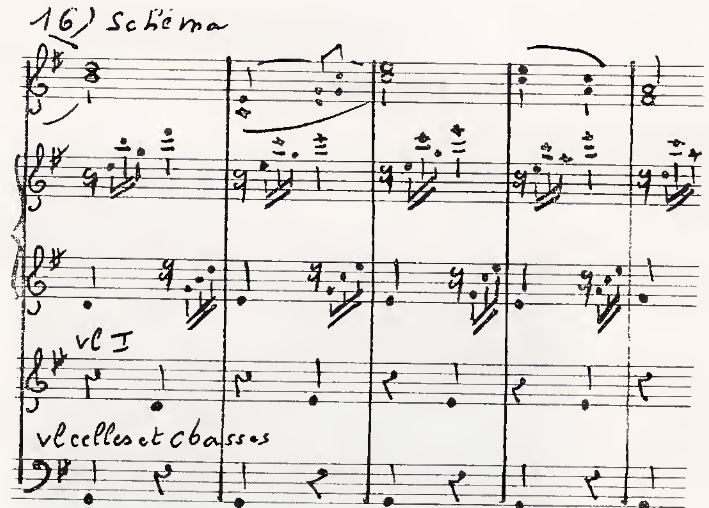
comme du reste aux autres refrains, le véritable tutti (425-438). Le développement sur la fin du thème est écourté, le piano seul en tirant parti pour atteindre le retour du couplet.

4. - Couplet III (459-499)

Celui-ci en Fa dièse majeur, cédant à nouveau ensuite au ton principal. Le piano en une série de gammes montantes rapides anime l'orchestre d'un jeu analogue qui se précipite jusqu'à la suspension à la dominante pour la **Cadence** (499).

5. - Refrain IV (500-600)

Au sortir de la Cadence, les trilles du piano ouvrent une Coda dans laquelle le dernier refrain vient s'insérer : d'abord, en contrepoint de l'habituelle arabesque de triolets ou du jeu, alterné aux deux mains **(ex. 16)** ; le grand thème secondaire de l'arpège du thème se donne aux bois qui, à deux, jouent en intervalles de tierces et quartes, dans un climat d'ensemble, nous l'avons dit, de profonde et sereine nostalgie ; ce jeu se déroule dans un premier volet du refrain (500-546). Une transition du piano (546-554), presque seul, lance brusquement un **presto** final où le thème lui-même, en son parti rythmique privilégié, apparaît enfin et selon trois phases : un tutti progressivement amené, entre les mesures 554 et 568, par un déchaînement dyonisiaque de l'orchestre et du piano, celui-ci surtout durant les quatre mesures d'étonnante



sonorité (364-368), de martèlement du son dans une insistance de 7[e] de dominante d'**Ut majeur (ex. 17)** ; puis un jeu du piano (579-594) en triolets sur discret accompagnement scandé ou tenu de l'orchestre ; enfin, rapide, bref, incisif et brutal, le rythme répété du thème (594-600) dans une affirmation finale de triomphe et de décision.

NOTES

(1) Cf. G. BACHELARD, **La Poétique de la Rêverie,** Paris, P.U.F. 1960, chap. II **Rêverie sur la rêverie.** « **Animus** » « **anima** », pp. 48-83.

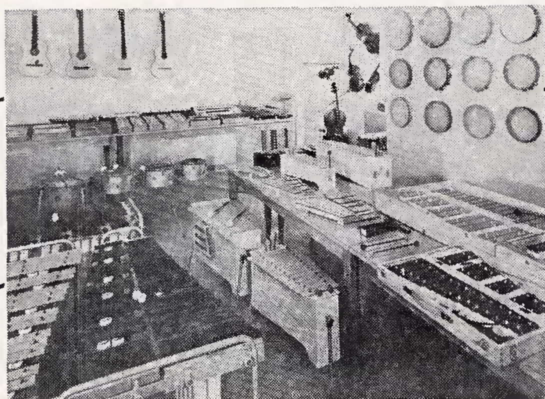
(2) Cf. G. BACHELARD, **La Terre et les Rêveries du Repos, La Terre et les Rêveries de la Volonté, Paris,** José Corti, 1948.

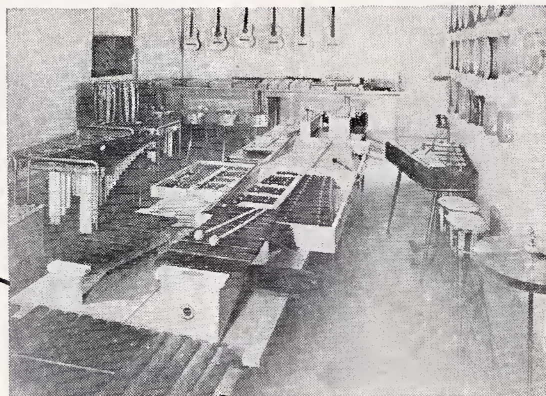
— ERRATUM : n° 189, p. 19/347, 1[re]ligne, lire : exactement **comme** à commencé. — 2[e] colonne, ligne 21, lire : de la 26[e] à la 38[e] et de la 31[e] à la 43[e] s'imbriquant.

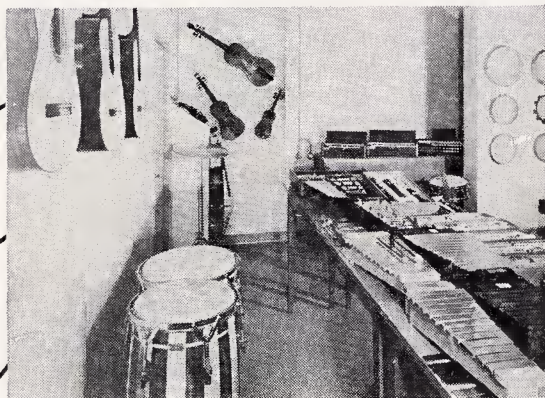


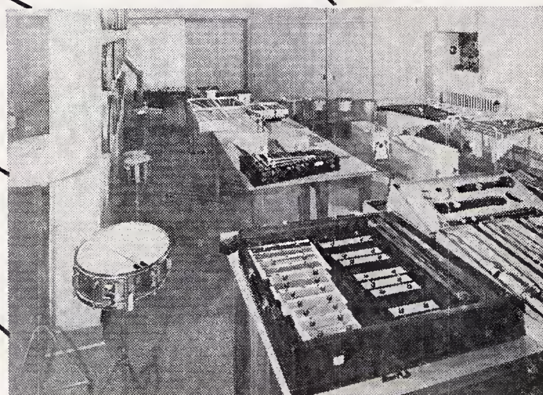
INSTRUMENTARIUM BOUVIER

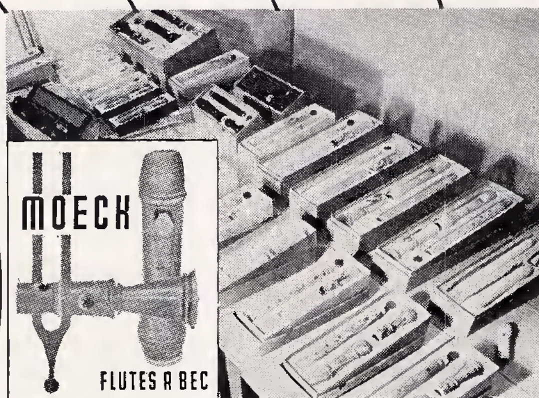
matériel
d'enseignement
musical











FLUTES A BEC MOECK

CATALOGUE SUR DEMANDE

BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris X^e - 878-24-88
PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

par Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale

Lycée Henri-IV - Paris

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

SYMPHONIE N° 7 MI MAJEUR *

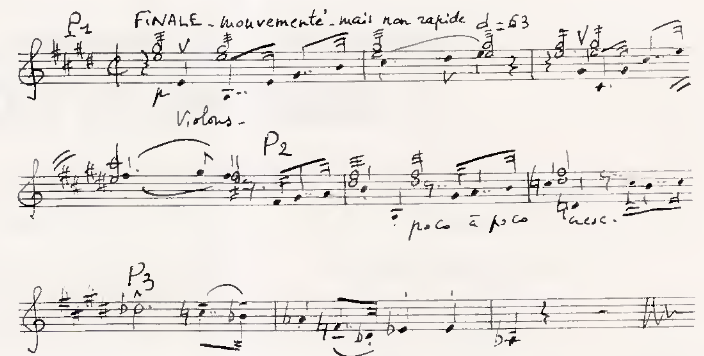
LE FINALE

De construction apparemment simple, ce Finale a pu déconcerter un de ses premiers interprètes :

« Nous sommes en train de répéter votre septième symphonie ; l'orchestre n'y comprend goutte. Quant à moi, il y a le Finale que je ne sais pas par quel bout prendre. Mais j'espère bien y parvenir » (cité par L. van Vassenhove). Voilà comment un chef d'orchestre réagit au XIX[e] siècle. Le mouvement de ce dernier ensemble symphonique est animé mais reste retenu, et dès les premières mesures le caractère en est décidé (blanche = 63). La mesure est indiquée C barré. Le premier thème **P 1** reprend l'allure ascendante du thème **A** de l'allegro initial, dans la même tonalité de **Mi M,** mais cette fois dans le registre aigu avec les premiers violons et en valeurs plus brèves. Le coup d'archet des violons attaque la corde sur la pointe. **P 2** symétrie de **P 1** module dans le ton relatif tandis que **P 3** découpé en petites cellules s'acheminant à la dominante du relatif **(sol dièse - la bémol)** montre le versant descendant du groupe thématique **P.**

La cinquième cellule conclusive est bâtie sur trois mesures relayées par les hautbois percutants. La gradation des nuances poco a poco crescendo, se fait grâce aux trémolos des seconds violons puis des alti. Le thème **P** revient aux violoncelles et aux contrebasses qui se frayent une voie au travers des tonalités de la dominante du ton initial, de **ré dièse** à couleur dorienne, montant de tierces en tierces pour aboutir en **si bémol** avec une cadence parfaite.

P est réexposé une troisième fois avec un dialogue entre les flûtes et les clarinettes. Les cors graves reprennent à leur compte **P 3** introduisant quatre mesures que les violons viennent souligner par des syncopes.



Ce finale obéissant à la forme **sonate,** expose dans un mouvement un peu plus lent (blanche = 52) le second thème **Q.** C'est un Choral en **la bémol** en contrepoint fleuri, où les premiers violons amorcent le thème de seize mesures avec un accompagnement en pizzicati des violoncelles et contrebasses tandis que la partie d'alti, légato et souple, croise celle des seconds violons plus stable. Une sixte napolitaine amène une cadence suspensive en **mi b.** sur un accord pivot. Second pivot en **fa dièse.** Les troisième et quatrième périodes s'agrémentent de grupetti s'achevant respectivement sur la dominante de **Mi** et de **Sol bémol.** Un pont de quatorze mesures sur une pédale de **Do,** est confié aux timbales, aux cors et aux bois.



Cette exposition offre à l'auditeur un contraste entre **P** et **Q** aussi mobiles l'un que l'autre dans leurs modulations, dans leurs tempi au point que le caractère quasi-religieux du second apparaît comme le conséquent presque logique du premier plus profane.

J. Gallois a justement parlé, à propos de ce mouvement, de la « Réformation » de F. Mendelssohn qui cite le choral « Ein feste Burg ist unser Gott ». Cette

(*) Cf. « L'Education Musicale », n[os] 188 et 189.

œuvre publiée en 1868 (op. 107) une vingtaine d'années après la mort du compositeur allemand, avait fait apparaître le choral de la Réforme dans le final. On retrouvera ce même genre de construction dans la symphonie « Mathis le Peintre » d'Hindemith, dans le Concerto pour orchestre de Lutoslawsky, et, la Symphonie N° 2 d'A. Honegger.

Pour piano, le « Prélude, Choral et Fugue » de Franck, dont le motif du volet central est peut-être une allusion au carillon de Montsalvat, fut donné en première audition le 24 janvier 1885, audition contemporaine de celle de la Symphonie de Bruckner. Plus tard, H. Dutilleux inscrira dans sa Sonate pour piano « un choral et variations » interprétée par Annie Devize, lors de l'audition de Nadia Tagrine, professeur à la Schola Cantorum (1972).

Le pont s'enchaîne avec une réexposition du choral qui revient en **si bémol mineur ;** deuxième période en **do dièse M. ;** troisième période en **ré bémol ;** quatrième période en **mi bémol** aboutissant à la suite d'une marche harmonique sur la dom. de **sol maj.,** marche reprise après le « gestrichen » (caressé) des cordes, par les bois et les cordes en pianissimo rappelant certain épisode de l'adagio (mes. 77).

Le développement nous éloigne, par ses effets de masse, de l'atmosphère recueillie du choral. Elément « de combat ». Le thème **P** est lourdement présenté à l'unisson avec de nombreuses doublures ; le tutti d'orchestre l'expose en **La mineur** puis en **Si bémol,** puis par mouvement contraire dans le « plus large » en **Fa mineur,** en **Mi maj.** De longues gammes descendantes conduisent une marche éclairée çà et là d'appels de trompettes et du reste des cuivres qui se dégagent de l'ensemble pour marquer des scanssions alternées avec celles du reste des instruments. Puis dans un esprit de conquête, les cordes soutiennent le rythme amorcé par **P 2.** Une pédale tenue aux violoncelles et aux contrebasses ferme le premier volet de ce « durchführung » avec huit mesures de flûtes.

A la mesure 145 s'ouvre un deuxième volet sur un rythme de timbales faisant écho aux ponctuations du scherzo. Les bois introduisent en La bémol un motif **P'** repris par mouvement contraire, par les tubas. A l'époque de Wagner, ceux-ci faisaient transition entre les cors français et les bugles. Ils étaient joués par les cornistes.

Le motif **P'** est retravaillé par les bois et les cuivres en **Mi majeur** sur un roulement de timbales. Au mouvement (blanche = 56) cette deuxième variation de **P** en **La mineur,** dans un temps tranquillement animé n'apporterait rien si elle n'était presque directement enchaînée à une phrase issue du choral et justifiant la remarque de Max Auer : « L'instrumentation revient elle aussi nettement à la technique de l'orgue en dégradé et par registre ». (Traduction Mlle Rémond.) Rigoureux dans la mesure, les appuis sur les deuxième temps donnent un élan qui transforme peu à peu la marche en danse. Au quatuor d'anches, **R,** succèdent les tubas « avec leur sonorité foncée et solennelle » (M. Auer).

Le troisième volet de ces variations ramène l'unisson qui surgit une fois encore avec toute la puissance de l'orchestre, d'abord en **Si mineur,** en **Fa mineur,** enfin dans une montée progressive de l'ensemble, large et lourd, dont la compacité donne à cette partie amplificatrice une idée de force que la symphonie n'avait eue que rarement jusque là.

L'affirmation se fait autoritaire et les modulations se font par le truchement des interruptions répétées de tout l'ensemble symphonique. Celui-ci s'engage dans une progression où l'ostinato du rythme (croche doublement pointée - triple croche) s'allie aux enchaînements sans doute assez scholastiques, ou pour un peu, tout le cycle des quintes passerait.



La réexposition (mesure 213) ne se fera que lorsque les quatre mesures transitoires (toujours plus larges) auront amené l'orchestre Fortissimo du ton de **Ré mineur** au **Do bémol** aigu (en harmonique de Si). Long silence précédant le deuxième exposé du Choral.

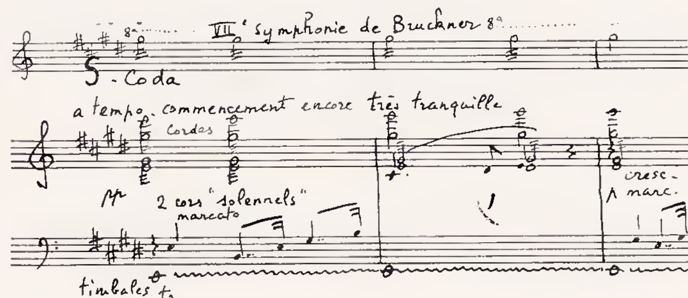
I	Do maj.	accord pivot en Sol (dom. Ré).
II	Mi b. maj.	accord pivot en Si b. (dom. Fa).
III	Si b. maj.	accord pivot en La b. (dom. Mi b.).
IV	Do maj.	accord pivot en Si b. (dom. Fa).

Une pédale de tonique **(Mi)** réplique de la pédale de **Do** (mes. 51) soutient les bois, puis les cors, et enfin les cordes avec un dessin identique descendant accompagné par les imitations et mutations irrégulières en triple contrepoint. Ce petit développement ramène également **P 2** sur un accord de septième de dominante dans le tempo initial. On remarquera le motif **R',** très massif écrit dans l'esprit du scherzo avec la participation de tous les cuivres conduisant à la réexposition du thème **P 1** (mesure 275) aux clarinettes avec un écho de flûtes (Marcato sempre) et aux premiers violons en **Mi majeur,** accompagnés de **P 2** en **Sol** et **P 3** en **La bémol. P 1** réapparaît aux violons et aux hautbois sur des trémolos de violons II.

La **coda** (mesure 315) est introduite avec une nuance pp dans le ton de la symphonie avec **P 1** exposé aux

cors, très solennel, sur des roulements de timbales tandis que les cordes renforcent peu à peu les trémolos, sur huit mesures d'accords de **Mi maj.** L'œuvre se conclut sur un rappel du thème **A** du premier mouvement, grand vainqueur de cette « bataille » à laquelle Bruckner nous a fait assister et dans laquelle le troisième thème de ce final paraît être celui de L. Van Vassenhove a traité de « cardinal » donc servant de pivot.

L'utilisation du choral, est, dans ce dernier mouvement, assez remarquable. Rappelons qu'elle est le fait des troisième, quatrième et cinquième symphonies.



Mais surtout, c'est l'emploi des tubas qui étonne. Deux « ténors » et deux « basses », sans compter le « contrebasse ». Berlioz fut un des premiers à les utiliser. Le tuba-contrebasse fait songer au 16 pieds de l'orgue. Bruckner reprendra leurs timbres dans la 9e « l'Inachevée ».

Du point de vue harmonique, Bruckner aime les modulations dans le ton homonyme (cf. - thème **C** et **E**) donc par changement de mode. Nous avons constaté, à plusieurs reprises, que la sixte napolitaine était accueillie, notamment dans le thème **A**, par altération du 6e degré, ou bien dans le choral, par abaissement du second degré du ton de l'accord pivot, lorsque cette sixte napolitaine s'appuie sur la sous-dominante (mesure 36 du Finale).

Selon J. Gallois, Bruckner « se montre, sur le plan formel, moins timoré que Brahms ou Reger, mais aussi moins audacieux que Franck qui, dans tous ses ouvrages pour orchestre — et pas seulement dans la Symphonie en Ré mineur — dévoile un tourment esthétique et mystique plus aigu que trahissent l'enharmonie, la polymélodie, les formules rythmiques récurrentes ou l'emploi de la forme cyclique ».

Dans le dernier ouvrage paru en langue française sur Bruckner, J. Gallois note la présence de « groupes ». Avec un groupe de tête rythmique, le second « groupe du chant ou mélodique » enfin le troisième, conclusif ou harmonique. Or dans le premier mouvement de la septième Symphonie, **A** et **C** ont un aspect mélodique tandis que **D** rythmique se combine avec **E** beaucoup plus chantant. Il serait intéressant de savoir pour quelles raisons Bruckner a construit la finale sur deux thèmes alors que l'Allegro moderato initial fait apparaître, selon la plupart des commentateurs, trois thèmes. Ainsi faudrait-il plutôt écouter dans **C** un groupe thématique transitoire reliant **A** et **D.** Pourquoi avoir abandonné dans le « Finale » l'image immanente de la « Trinité Sainte que Bruckner transpose en chacune de ses compositions » ? Peut-être est-ce pour cette raison que le dernier Mouvement paraît le moins réussi sur le plan formel et que le « souffle profond » dont parle J. Gallois pénètre-t-il mieux les trois premières parties de la symphonie. La réexposition du thème initial **A** apporte en tout cas une justification à l'idée de Van Vassenhove, selon laquelle **A** est le grand triomphateur puisque « l'intensité orchestrale s'enflera sans arrêt jusqu'à la gloire rayonnante qui consacre le triomphe conclusif en Mi majeur du thème de la Symphonie ».

BIBLIOGRAPHIE

GALLOIS (J.) — BRUCKNER (A.) — Solfèges (Ed. du Seuil), Paris 1971.

DOMMEL-DIENY — L'harmonie tonale (Delachaux et Niestlé) S.A. - Neuchâtel - Suisse - 1963.

VAN VASSENHOVE — BRUCKNER (A.) — Neuchâtel - Suisse - 1942.

BIBLIOGRAPHIE

La musique à travers les âges : les instruments de musique, par Alexandre Buchner, 1 volume in-4° raisin (33 × 25), 275 pages, Gründ, Paris (1972).

Dans cette collection publiée par la Librairie Gründ, voici paraître un second volume plus somptueux que le précédent paru en 1962.

Ces publications, faites en accord avec les Editions Artia de Prague, présentent un intérêt capital pour notre enseignement à cause même de la richesse exceptionnelle de l'iconographie qu'elles rassemblent, présentant d'ailleurs une majorité de documents originaires d'Europe Centrale. Le tome I renfermait 323 reproductions d'instruments populaires du monde entier, depuis les trompettes celtiques dites *karnyx* jusqu'au *tchonguri*, sorte de luth piriforme à deux cordes de Transcaucasie.

Ce tome I épuisé, le second volume (il n'y a d'ailleurs pas de tomaison précisée, ce qui permet d'isoler les deux livres) offre un admirable complément avec 332 reproductions d'instruments classiques anciens ou modernes, réunis avec sagacité par l'un des meilleurs spécialistes tchécoslovaques d'organologie. Certaines reproductions sont en couleurs, comme la harpe d'or de Marie-Antoinette conservée au Musée de Budapest. Le format important, permet de montrer aisément les images à toute une classe. Soulignons qu'un effort certain a été réalisé pour la précision des légendes, et que la traduction de ce second tome II par Konstantin Jelinek est infiniment supérieure à celle du tome I où les erreurs sont assez nombreuses (luth traversier pour *flûte traversière*, guitare pour *cithare*, entre autres). En dépit de ces fautes regrettables du premier volume (épuisé depuis longtemps), l'ensemble mérite d'être chaleureusement signalé à nos collègues, notamment le volume qui vient de paraître et qui présente un tout cohérent, précieux pour toute biliothèque scolaire.

Jean MAILLARD.

LES FONDEMENTS ACOUSTIQUES DE LA THÉORIE DE LA MUSIQUE

de Joseph SAUVEUR à Jean-Philippe RAMEAU

par Julia ZAUSTINSKY

Associate Professor of Music, University of California, Santa Cruz (U.S.A.).

Traduction de M.-A. BERA.

« Il n'avait ni voix ni oreille et ne songeait plus qu'à la Musique. »

Fontenelle, Eloge de M. Sauveur.

A Jean-Philippe RAMEAU, né à Dijon en 1683, mort à Paris en 1764 revient l'insigne honneur d'avoir été le premier à proposer une théorie de la musique fondée sur l'étude des phénomènes acoustiques. Rameau s'est efforcé de démontrer que la musique est gouvernée par certaines lois physiques, qui découlent de « principes naturels », c'est-à-dire de principes qui appartiennent à la nature même du son musical, et qui ne sont autres que les rapports naturels que l'on peut observer dans un corps sonore capable de produire un son musical.

Les progrès de la géométrie analytique, à la suite de DESCARTES, avaient été tels qu'aucun problème de la Physique ne semblait insoluble. Fontenelle, dans sa Préface à l'Histoire de l'Académie Royale des Sciences, n'hésite pas à écrire : « Un ouvrage de Morale, de Politique, de Critique, peut-être même d'Eloquence, en sera plus beau, toutes choses d'ailleurs égales, s'il est fait de main de Géomètre » (1). Il n'est donc pas étonnant qu'au grand siècle, on voit des physiciens, des astronomes, des géomètres, des architectes se piquer tous d'écrire avec la même autorité sur les fondements acoustiques et artistiques de la musique.

Parmi toutes les lumières de cette époque si brillante, entre la fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe, il faut faire une place à part à Joseph SAUVEUR (1653-1716) qui rêva de faire pour l'Acoustique ce que Descartes avait fait pour l'Optique, et qui réussit à en jeter les bases en déterminant la hauteur d'une note musicale par des moyens indirects. C'est en s'inspirant des recherches de Sauveur, fort en avance sur les théoriciens de son temps par son souci d'observations scientifiques, que Rameau put développer sa propre théorie : Mais il n'est que juste de dire que dès le XVIe siècle, les défenseurs du nouvel esprit scientifique s'étaient déjà efforcé d'appliquer leur méthode à la compréhension des phénomènes acoustiques. Nous voulons parler, en particulier de GALILEE, né à Pise en 1564, trois ans après Francis BACON, auteur du *Novum Organum.* Galileo GALILEI n'avait que vingt-cinq ans à peine, lorsqu'il découvrit la loi reliant la longueur d'un pendule à la durée de ses oscillations périodiques, avec pour tout instrument les lampes de la cathédrale de Pise et le battement de ses propres pulsations. Si les plus importantes découvertes de Galilée portent sur la mécanique et sur l'astronomie, il n'en a pas moins mis en branle les recherches acoustiques. Il sut reconnaître que le son agit par l'intermédiaire de vibrations transmises par l'air venant frapper le tympan de l'oreille. La preuve démonstrative ne devait venir qu'en 1660, date où Robert BOYLE, en plaçant une horloge à répétition sous une cloche à faire le vide (ou ce que la technique d'alors permettait de réaliser en matière de vide) montrait que la sonnerie n'était plus audible.

Au *Dialogue des Siences Nouvelles,* nous lisons ceci :

« SAGREDO : ...Plus de mille fois, mon attention s'est portée sur les oscillations des pendules, en particulier sur celles des lampes qui, dans certaines églises, pendent au bout de très longues cordes et que, par inadvertance, quelqu'un a mises en mouvement ; mais cette observation ne m'a pas conduit plus loin qu'à juger improbable l'opinion de ceux qui prétendent que les mouvements de cette sorte sont entretenus et prolongés par l'action du milieu, c'est-à-dire de l'air — car, il me semblait que l'air dut avoir beaucoup de jugement et bien peu de chose à faire pour consommer des heures et des heures de temps à pousser deçà et delà, avec une telle régularité, un poids suspendu... »

« SALVIATI : Avant toute chose, il faut noter que chaque pendule a un temps d'oscillation limité et fixé de

(1) Bernard Le Bovier de FONTENELLE, Discours Préliminaire sur l'Utilité des Mathématiques et de la Physique, *Histoire de l'Académie Royale des Sciences,* 1699.

telle sorte qu'il est impossible de le faire se mouvoir sous une période différente de celle qui seule et par nature est sienne. Prenne en main qui voudra la corde où le poids est attaché, et qu'il essaie autant qu'il lui plaira d'augmenter ou de diminuer la fréquence des oscillations, ce sera peine perdue. En revanche, il nous suffira de souffler sur un pendule, fût-il d'un grand poids et à l'état de repos, pour lui imprimer un mouvement ; et ce mouvement deviendra très grand si nous réitérons nos souffles, pourvu que ce soit à des intervalles correspondant à la durée de ses vibrations... »

Du pendule, nous passons aux vibrations des cordes tendues, et à la comparaison des sons produits par chacune, selon le degré de tension qu'on lui applique, et à « ce merveilleux problème de la corde de la guitare ou de l'épinette qui émeut et fait réellement sonner une autre corde, non seulement à l'unisson mais à l'octave ou à la quinte ».

« SALVIATI : Cette belle observation permet en effet de distinguer une à une les ondes produites par les vibrations du corps qui résonne, ondes qui, ensuite, se propageant dans l'air, vont toucher le tympan de notre oreille et lui impriment un ébranlement qui pour notre âme devient son... »

La qualité du son, grave ou aiguë, dépend à la fois de la finesse de la corde, de la matière, et de la tension :

« SALVIATI : De là vient que si on encordait deux clavecins, l'un avec des cordes d'or, l'autre avec des cordes de laiton, les longueurs, grosseurs et tensions étant les mêmes, il s'ensuivrait, comme l'or est à peu près deux fois plus lourd, que le clavecin encordé d'or serait plus bas que l'autre d'une quinte... Notons qu'ici la pesanteur du mobile oppose plus de résistance au mouvement que sa grosseur, contrairement, du reste, à ce qu'on pourrait supposer à première vue... Quoi qu'il en soit, je dis que les formes des intervalles musicaux n'ont pas pour cause prochaine et immédiate la longueur, la tension ou la grosseur des cordes, mais bien le rapport numérique des vibrations des ondes de l'air qui vont frapper le tympan de notre oreille, lequel, sous ce choc, vibre lui aussi aux mêmes intervalles de temps. Ce point acquis, peut-être pourrons-nous trouver une raison valable au fait que de ces sons de tons différents, certains couples sont reçus par notre *sensorium* avec un grand plaisir, d'autres avec un plaisir moindre, d'autres enfin comme autant de douloureuses blessures, ce qui reviendrait à rendre raison des consonances plus ou moins parfaites, et des dissonances. L'impression douloureuse produite par ces dernières naît, je crois, des pulsations discordantes de deux tons différents qui, sans juste proportion entre eux, frappent notre tympan ; elles seront particulièrement cruelles si les temps des vibrations sont incommensurables... Consonants au contraire et plaisants à l'oreille seront ces couples de sons qui viendront frapper le tympan suivant un certain ordre, lequel exige, en premier lieu, que les percussions faites dans le même temps soient commensurables en nombre afin que le cartilage du tympan ne soit pas au perpétuel supplice d'avoir à s'infléchir de deux façons différentes pour s'adapter à des battements toujours en désaccord. La première, donc, et la plus agréable des consonances sera l'octave..., etc. (2) »

(2) *GALILEE, Dialogues,* Dialogue des Sciences Nouvelles, pp. 323-330, traduction P.H. Michel, Collection UNESCO d'Œuvres représentatives, chez Hermann, Paris, 1966.

Bien que l'édition princeps des *Dialogues,* publiée en Hollande chez Elzevier, n'ait vu le jour qu'en 1638, soit deux ans plus tard que le traité du Père Mersenne sur l'*Harmonie Universelle,* on sait aujourd'hui que l'ouvrage de Galilée était resté longtemps en manuscrit, frappé de l'Index comme son auteur, à la suite de son procès et de son abjuration. Ce n'est qu'en 1636, lors d'un passage du célèbre imprimeur hollandais en Italie, que Galilée put le lui confier.

Cette même année, 1636, MERSENNE publiait le compte rendu de quatre expériences sur la fréquence des vibrations de cordes de diamètre et de nature égales. Les conclusions qu'il en tire sont les mêmes que celles de Galilée, à savoir :

1. La fréquence de vibration d'une corde tendue varie en raison inverse de la longueur de cette corde ;
2. Entre plusieurs cordes de même matière, la fréquence varie en raison inverse du diamètre de chaque corde ; entre plusieurs cordes de matières différentes, la fréquence varie en raison inverse de la masse de la corde, par unité de longueur (règle du volume) ;
3. La fréquence de vibration d'une corde donnée, pour une longueur et une masse données, varie en raison directe de la racine carrée de la force de tension (règle de la tension).

La formule suivant donne la fréquence fondamentale d'une corde tendue :

$$F = \frac{1}{2\,L} \sqrt{\frac{x}{m}}$$

dans laquelle F représente la fréquence de vibration, L la longueur, x la tension et m la masse par rapport à l'unité de longueur de la corde (3).

MERSENNE suggère que lorsque la note fondamentale d'une corde cesse de vibrer, l'oreille continue à percevoir certaines notes plus hautes, la douzième et la dix-septième, c'est-à-dire celles qui résulteraient de la division de la corde en trois et en cinq parties, respectivement. DESCARTES avait eu raison de noter que les deux premiers sons harmoniques du son générateur correspondaient probablement aux divisions de la corde vibrante (4) mais là où il avait tort, c'est en supposant

(3) Père Marin MERSENNE, *Harmonie Universelle,* contenant la théorie et la pratique de la musique (Paris, 1636). Edition facsimilé de l'exemplaire de la Bibliothèque des Arts et Métiers, annoté par l'auteur CNRS, Paris 1963.
Voir surtout : Livre I (propositions XXI-XXV) et Livre III (proposition XIV et XV).

(4) Voir notamment *lettre* 66 du *Tome II,* éd. 1667, au R.P. Mersenne, non datée : « Touchant la douceur des consonances, il y a deux choses à distinguer, à savoir ce qui les rend plus simples et accordantes, et ce qui les rend plus agréables à l'oreille : or, pour ce qui les rend plus agréables, cela dépend des lieux où elles sont employées ; et il se trouve des endroits où les fausses quintes et autres dissonances sont même plus agréables que les consonances, de sorte qu'on ne saurait déterminer absolument qu'une consonance soit plus agréable que l'autre. On peut seulement dire que, pour l'ordinaire, les tierces et les sextes sont plus agréables que la quarte ; que dans les chants gais, les tierces et les sextes mineures sont plus agréables que les majeures, et le contraire dans les tristes, etc., parce qu'il se trouve plus d'occasions où elles y peuvent être employées plus agréablement : mais on peut dire absolument lesquelles sont les plus simples et les plus accordantes, car cela ne dépend que de ce que leurs sons s'unissent davantage l'un avec l'autre, et qu'elles approchent plus de la nature de l'unisson ; en sorte qu'on peut dire absolument que la quarte est plus accordante que la tierce

que le partage d'une corde vibrante en divisions harmoniques, et les consonnances qui en résultent selon divers rapports, provenaient de quelque défaut dans la fabrication de la corde.

Les propres expériences de MERSENNE sur les cordes vibrantes et des tuyaux sonores illustrent bien les méthodes scientifiques de son temps et son esprit d'invention (5). Il prend une corde d'environ 100 pieds de long, tendue aux deux extrémités par des poids. La longueur est suffisante pour observer à l'œil les « tours et les retours » qu'elle fait autour de la position d'équilibre, dès qu'on l'en écarte et qu'on la relâche. On peut compter ces battements en choisissant une unité de temps, qui sera fournie par le pouls. Il réduit ensuite la longueur de la corde de moitié, puis au tiers, puis au quart de ce qu'elle était au départ. Il constate que la fréquence des « tremblements » est multipliée par deux, par trois, ou par quatre respectivement. Et il en conclut que « le nombre des mouvements ou des retours d'une corde s'augmente en même raison que la longueur se diminue, et conséquemment que la raison desdits retours est inverse des longueurs des cordes » (6).

C'est en partant de cette proposition que Mersenne arrive à calculer la fréquence de vibrations trop rapides pour être observées à l'œil nu : car « il faut conclure la même chose des autres cordes pour grandes ou petites qu'elles puissent être » (6) ; et à relier la hauteur des notes émises par une corde vibrante ou un tuyau sonore au nombre des « battements » par seconde. L'oreille vient au secours de l'œil qui ne perçoit plus les battements trop rapides et de trop faible amplitude. Sa subtilité lui permet de percevoir des écarts d'un comma. Mais un sourd « peut accorder le Luth, la Viole, l'Epinette et les autres instruments à corde, et trouver tels sons qu'il voudra, s'il connaît la longueur et la grosseur des cordes » (7).

Cette remarque à elle seule donnerait à penser que l'influence de Mersenne sur Joseph SAUVEUR (1653-1716) fut considérable. Sourd profond de naissance, démutisé seulement vers l'âge de sept ans et imparfaitement, Sauveur fit ses études chez les Jésuites, au Collège de La Flèche, comme Descartes et Mersenne avant lui. Ses travaux mathématiques attirèrent sur lui l'attention de la Cour et de l'Académie ; il se lia d'amitié avec Perrault, avec Mariotte, et d'autres bons esprits que protégeait Colbert. Mais son véritable maître fut Jacques ROHAULT, physicien en renom, et l'un des premiers pionniers des méthodes nouvelles dans l'étude des phénomènes naturels. Le traité de Rohault sur la nature *du Son* fait date, car il y fait référence au principe de la superposition des sons simultanés, et émet l'hypothèse que c'est la capacité de résonance de l'oreille, sous le contrôle du cerveau, qui est à la base de la perception musicale (8).

Un rapport de FONTENELLE, Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Sciences, « *Sur la Détermination d'un Son Fixe* » (9) décrit la méthode utilisée pour mesurer la fréquence des vibrations par M. Sauveur (élu à l'Académie des Sciences en 1696). Le nom de l'Acoustique y apparaît pour la première fois. Partant des observations désormais classiques de Mersenne, Descartes et Galilée sur le rapport entre la fréquence des vibrations et la hauteur des sons sur un instrument à cordes, selon la longueur, la grosseur, la matière et le degré de tension de celles-ci, SAUVEUR cherche si des tuyaux d'orgue ne permettraient pas une mesure plus rigoureuse que le monocorde du nombre exact de vibrations correspondant à une note fondamentale, qui servirait de base au système musical. « Les Musiciens se servent d'une espèce de Sifflet de bois, ou de métal d'une certaine longueur, pour déterminer le Ton par rapport auquel les Voix et les Instruments doivent s'accorder dans un Concert, et comme ils veulent que le ton soit toujours le même, ils supposent que ce Sifflet le rend toujours. Mais cette supposition n'est pas exactement vraie... »

Le sifflet s'use, on ne souffle pas toujours de la même façon, on peut aussi perdre le sifflet... « Ces inconvénients ont fait désirer à M. Sauveur de pouvoir déterminer plus sûrement un Son fixe, et voici quelle a été son idée. Quand on entend accorder des Orgues, et que deux tuyaux *qui approchent de l'Unisson* jouent ensemble, il y a certains instants où le Son commun qu'ils ren-

---

majeure, encore que pour l'ordinaire elle ne soit pas si agréable ; comme la casse est plus douce que les olives, mais non pas si agréable au goût. Et pour entendre ceci bien clairement, il faut supposer que le son n'est autre chose qu'un certain tremblement d'air qui vient chatouiller nos oreilles, et que *les tours et retours de ce tremblement se font d'autant plus vite que le son est plus aigu ; en sorte que deux sons étant à l'octave l'un de l'autre, le plus grand ne fera trembler l'air qu'une fois, pendant que le plus aigu le fera trembler justement deux fois, et ainsi des autres consonances. Enfin il faut supposer que lorsque deux sons frappent l'air en même temps ils sont d'autant plus accordants que leurs tremblements se rencontrent plus souvent l'un avec l'autre, et qu'ils causent moins d'inégalité dans le mouvement du corps de l'air,* car en tout ceci je crois qu'il n'y a rien qui ne soit véritable » (suit une démonstration géométrique avec figure). Voir également *lettre du* 8 *octobre* 1629, *au même* (*Lettre* 112 du *Tome II*) le passage qui commence : « Pour votre question de musique touchant le passage de l'unisson à la tierce mineure... » ; et *celle du* 18 *décembre* 1629, au même (*Lettre* 105 du *Tome II*) : « Il est certain que les retours de deux cordes qui sont l'une à l'autre comme un à trois, et qui par conséquent font la 12e, se rencontrent ensemble deux fois aussi souvent que celles qui sont comme 2 à 3, et qui font la quinte. Et c'est par là même que je prouvais autrefois que la douzième était plus parfaite que la quinte ; et la 19e majeure que la 10e majeure, et celle-ci que la tierce majeure, dans un petit traité duquel vous avez vu l'extrait... »

Œuvres de Descartes, Edition Cousin, 1824, Tome VI. (Lettres, 1629.)

(5) Dans quelle mesure s'agit-il toujours d'expériences réelles ? Lorsqu'il nous parle d'une corde de cent pieds de Roi et de la galerie des Tuileries, on peut le croire ; mais lorsqu'il mentionne une corde de mille pieds, et du poids qu'il faudrait pour la tendre ? Sur les « Expériences imaginaires » de Pascal et de quelque autres, on peut s'en remettre aux études de Koyré (*Etudes Galiléennes,* ou *Pascal Savant,* dans le volume 2 des *Cahiers de Royaumont* consacré au Colloque de 1955).

(6) P. MERSENNE, *Harmonie Universelle,* Livre III, Proposition 1. Edition Facsimile, CNRS, Paris 1963, p. 157 sqq.

(6) Il en tire même ce corollaire étonnant : « Les derniers retours de la corde sont si petits que si tout ce qui est au monde, par exemple la terre, les murailles, et tout ce que nous voyons et que nous touchons, se mouvait par de semblables tours et retours, nous ne pourrions l'apercevoir en aucune façon ; de sorte que tous les corps du monde peuvent faire une perpétuelle harmonie, quoi que nul ne l'entende, et que nous avons sujet de nous humilier dans notre ignorance, à laquelle nous ne pouvons remédier jusqu'à ce qu'il plaise à Dieu de nous délivrer de l'obligation que nous avons à la stupidité des sens. » *Ibidem,* p. 168.

(7) Propositions du 3e Livre des Instruments, où l'on voit la tablature des sourds, *Ibidem,* Table des Propositions, 27.VII ; voir aussi : Proposition VI, *Déterminer où finit la subtilité de l'œil et de l'oreille,* Livre III, p. 170.

(8) ROHAULT, Jacques, 1620-1675 : *Du SON* (...).

(9) *Histoire de l'Académie des Sciences,* 1701, *Acoustique,* p. 134 sqq.

dent est *plus fort,* et ces instants semblent revenir dans des intervalles égaux. M. Sauveur ayant cherché la cause de ce Phénomène, a imaginé avec une extrême vraisemblance que le Son des deux tuyaux ensemble devait avoir plus de force, quand leurs vibrations, après avoir été quelque temps séparés, venaient à se réunir et s'accordaient à frapper l'oreille d'un même coup. Il semble que l'expression commune des Musiciens, qui disent que leurs tuyaux *battent* quand leur Son se redouble ainsi, ait son origine dans cette idée. Il est commode que les tuyaux approchent de l'Unisson, parce qu'alors les nombres qui expriment leurs longueurs (relatives) étant plus grands, il y a sur un plus grand nombre de vibrations séparées moins de vibrations qui se rencontrent et qui battent, et par conséquent l'oreille s'aperçoit plus aisément de battements qui sont plus rares, et distingués par de plus grands intervalles.

« Si l'on prenait deux tuyaux, tels que les intervalles de leurs battements fussent assez grands pour être mesurés par les vibrations d'un pendule, on saurait exactement par la longueur de ce Pendule quelle serait la durée de chacune des vibrations qu'il ferait, *et par conséquent celle de l'intervalle de deux battements des tuyaux ;* on saurait d'ailleurs par la nature de l'accord des tuyaux combien l'un ferait de vibrations pendant que l'autre en ferait un certain nombre déterminé, et comme ces deux nombres seraient compris dans l'intervalle de deux battements dont on connaîtrait la durée, on saurait précisément combien chaque tuyau ferait de vibrations pendant un certain temps. *Or c'est uniquement un certain nombre de vibrations faites dans un temps déterminé, qui fait un certain ton, et comme les rapports des vibrations de tous les tons sont connus, on saurait combien chaque ton fait de vibrations dans ce même temps déterminé* » (10).

Si l'on prend deux tuyaux d'orgue qui donnent le *La* bémol et le *La* respectivement, formant avec un tuyau plus grave qui donne le *Mi* bémol des tierces mineure et majeure, leurs périodes sont entre elles comme 24 et 25, si bien que chaque 24ᵉ vibration de l'un *bat* avec la 25ᵉ vibration de l'autre, la coïncidence des phases étant perceptible à l'oreille par un renforcement du volume sonore. Ayant compté 4 battements de ce genre par seconde, Sauveur pouvait en déduire que la fréquence du tuyau qui donnait le *La* naturel était de 100 vibrations par seconde, alors que celle du tuyau qui donnait le *La* bémol était de 96. Fontenelle avait raison de dire que « voilà une expérience qui mérite d'être suivie ». « Il est fort aisé par les principes de M. Sauveur qu'on a établis ici, de voir quels accords battent, et dans quels Octaves au-dessus ou au-dessous du Son fixe. Si cette hypothèse est vraie, elle découvrira la véritable source des Règles de la Composition, inconnue jusqu'à présent de la Philosophie, qui s'en remettait presque exclusivement au jugement de l'oreille. »

(à suivre)

(10) *Ibidem,* pp. 137-138. C'est nous qui soulignons. L'expérience des *battements* dut être refaite en présence de Membres de l'Académie. Elle ne fut pas très concluante « mais on sait qu'en fait d'expériences il ne faut pas décourager aisément, et qu'elles ont, pour ainsi dire, leurs caprices que l'on surmonte avec le temps ». En l'occurrence, c'était vrai.

(11) *Ibidem,* p. 143.

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE LES MUSIGRAINS

(pour jeunes de 12 à 17 ans), mercredi 11 octobre 1972 à 14 h 30. Théâtre des Champs-Elysées.

LES REGLES DU JEU MUSICAL

explication du phrasé, du thème, des formes - programme illustré brillamment par R. CHAPUIS (baryton), J.P. ARMENGAUD (piano), A. JODRY (violon), A. MEUNIER (violoncelle). Groupe des Instruments Anciens de Paris, animé par R. COTTE. Groupe « Danses Anciennes ». Œuvres de Corelli - Bach - Beethoven - Haydn - T. Arbeau - Y. Desportes. Partie culturelle : G. Arbeau-Bonnefoy.

CYCLE PREPARATOIRE AUX MUSIGRAINS (pour enfants de 8 à12 ans), mercredi 18 octobre 1972, à 14 h 30, 16 h, 17 h 30. Théâtre des Champs-Elysées.

DECOUVRONS LA MUSIQUE

premières bases musicales données avec l'aide de nombreux exemples musicaux.

Œuvres de : Haydn - Tchaïkovsky - Ravel, commande d'Etat Robert Blot : Jacquinet Cristal (texte G. Arbeau-Bonnefoy). Partie éducative : G. Arbeau-Bonnefoy.

L'enseignement artistique à l'école primaire

RECONSTITUTION D'UN CORPS DE PROFESSEURS SPÉCIAUX A PARIS

Revenant sur un premier vote du 24 mars, les conseillers de Paris ont réclamé à l'unanimité, au cours de la séance du 4 juillet, la création d'un corps de professeurs spécialisés pour la musique, le dessin et l'éducation physique dans les écoles élémentaires de la capitale. Un tel corps existait dans l'ancien département de la Seine. Mais, depuis qu'ils ont été pris en charge par le ministère de l'éducation nationale en 1964, les professeurs titulaires ont été mutés dans les collèges d'enseignement secondaire ou dans les lycées.

Ne restaient plus en fonction que huit cents auxiliaires. Les conseils généraux des nouveaux départements de la proche banlieue — y compris ceux où l'opposition est majoritaire — ont supprimé les enseignements spéciaux. Au conseil de Paris, la majorité avait proposé, en mars dernier, de créer un « cadre d'extinction » pour les auxiliaires. L'administration n'avait accepté de prendre en charge que trois cent soixante et onze d'entre eux, recrutés avant la rentrée de 1964 ; elle proposait de maintenir les autres en fonction pour une durée de deux ans.

Ces propositions ont été repoussées par l'ensemble du Conseil de Paris après trois heures de débats particulièrement agités. L'assemblée parisienne a souhaité que les auxiliaires en fonction puissent être aussi largement que possible intégrés dans un nouveau corps d'enseignements municipaux.

Il faut noter qu'en raison de la date tardive de la délibération, la décision du Conseil ne pourra être appliquée qu'à la rentrée 1973. Jusque-là, la situation actuelle sera « gelée ».

par Yves HUCHER

au festival des flandres

Depuis quinze ans, le Festival des Flandres groupe un nombre imposant de manifestations musicales, judicieusement réparties dans les temps et les lieux, d'Anvers à Gand, de Bruxelles à Bruges et Malines, du mois de mai à fin octobre, le tout sans se concurrencer ni faire double emploi, ce qui devrait servir d'exemple en de nombreux « festivals » qui prolifèrent en France. Deuxième enseignement : les prix des places vont de 4 à 20 F et de nombreux concerts sont gratuits, outre les tarifs extrêmement modiques consentis au « jeunes ». Sur ce plan, on peut donc parler d'une véritable démocratisation, obtenue grâce à la participation et au soutien de nombreuses sociétés, entreprises et associations publiques et privées.

Dans tous les domaines de la musique, les programmes vont du moyen âge à nos jours, et il est aussi impossible ici d'en donner une idée même approximative que de citer les solistes et ensembles vocaux et instrumentaux, belges et étrangers, invités à participer à toutes ces manifestations.

Nous en avons suivi plusieurs ; mais plutôt que de dire quelques mots de chacune, il nous semble plus intéressant d'entrer dans le détail d'une tentative tout à fait exceptionnelle qu'a osée et réussie M. Jan BRIERS, l'actif et dévoué président du Festival.

Cela s'est passé à Gand, le samedi 19 août. Le cadre était celui de l'Abbaye et de l'Eglise St-Pierre. De cette abbaye fondée par Saint Amand en 630 et reconstruite entre 1592 et 1634, il demeure un admirable cloître gothique, dernier exemple gantois de ce style, un étage du XVIIe et une partie des réfectoires du XIVe. De nombreux bâtiments sont en restauration et ce que nous en avons vu suffit à faire rêver. Mais dans ce cadre où revit tout un passé, les organisateurs ont judicieusement conservé sa place à une exposition permanente d'art artisanal contemporain que les visiteurs ont eu tout loisir d'apprécier.

Nous disons les « visiteurs », non les « auditeurs » et voici pourquoi. Dans cette vaste abbaye et grâce à une organisation hors pair, nous étions conviés à choisir entre plusieurs auditions qui se déroulaient simultanément dans sept lieux différents : en deux greniers, régnaient deux ensembles de jazz ; dans la crypte, avait lieu une séance d'interprétation de lieder menée de façon souriante mais efficace par P. et E. WERBA ; dans la salle des fêtes, apparaissaient tour à tour les lauréats de l'association *Pro Civitate ;* la salle « Bach », à l'extraordinaire acoustique, se révéla bien vite trop exiguë pour le concert de musique de chambre qui y fut donné ; il n'est pas jusqu'à la salle du chapitre, où était aménagé un buffet, qui ne résonnât d'une audition de guitare. Enfin, et bien entendu, l'Eglise...

Ainsi, de 14 h à 20 h, et au risque de périr de regret pour n'avoir point le don d'ubiquité, le public put choisir tout à son aise. Le public ? Il fut infiniment plus nombreux que les organisateurs n'osaient l'espérer. Mais bien plus encore, nous avons été frappé par ses qualités de saine curiosité et d'attention et par sa moyenne d'âge. En effet, de très nombreux jeunes donnaient le meilleur exemple, et cela aussi, cela surtout, vaut d'être signalé. Ne les imaginez pas régnant en maîtres et se cantonnant dans les deux greniers d'où s'échappaient les rythmes et les échos éclatants du jazz. Si l'on y voyait apparaître un moment, ou même davantage, de graves messieurs et des dames très dignes, ces jeunes suivaient les uns et les autres, et même les précédaient, au cours d'interprétation vocale consacrée essentiellement à Schubert et Brahms, et aux auditions où J.S. BACH devait être le grand triomphateur de cette mémorable journée.

Mais, direz-vous, comment choisir ? C'est tout simple. Un programme très détaillé, édité sur huit volets recto-verso (et 1 F seulement !) donnait, heure par heure et salle par salle, le « menu... ». En effet, plutôt que de songer, comme le feront certains esprits chagrins, à une sorte de monstrueuse kermesse musicale, ou même à un kaléidoscope géant, il me venait à l'esprit la comparaison d'un banquet céleste, où chacun eût loisir, sans souci du protocole, de choisir selon ses goûts et même en changeant de place !

Est-ce à dire que tout ce qu'il nous fut donné d'entendre fut « célestral » par la qualité ? Certes non, et c'est encore fort bien ainsi, car, si cette journée unissait des auditeurs de tous âges, elle donnait aussi à nombre de jeunes l'occasion de s'exprimer et de se faire entendre. Ce fut le cas pour les lauréats du concours *Pro Civitate* et pour quelques autres. Si l'on peut, par exemple, donner à R. WERTHEN, le conseil de soigner sa justesse et en premier lieu l'accord de son violon, on ne peut que louer le toucher au clavecin de Johan HUYS et la sonorité du hautboïste, Van GYSEL.

D'une semblable manifestation, on se demande après quelques jours, quels sont les meilleurs moments. Si le choix est difficile, on peut tenter de répondre, non sans risque d'injustice d'ailleurs...

Tout d'abord, l'intérêt insoupçonné qui s'attache à l'audition successive des *Concertos* de Bach pour un, deux, trois et quatre pianos. L'instant « unique » ? L'*Adagio* qui unit, l'orchestre faisant silence, les solistes dans le *Concerto pour deux pianos.*

Dans un autre domaine, nous ne sommes pas près d'oublier l'apparition d'une jeune infirme qui interpréta Schubert, assise dans sa petite voiture. Peut-être faut-il avoir vu ce visage rayonnant de joie intérieure, et avoir entendu cette voix pour comprendre à quel point la musique peut faire oublier les souffrances humaines...

Il y aurait encore tant à dire ! Mais nous devons tout de même quelques lignes à l'audition de la *Messe en si,* qui, dans la soirée, clôturait cette journée. *L'Ensemble vocal et instrumental de Lausanne* soigneusement mis en place ; des solistes (violon et cello, flûte, hautbois et cuivres) qui remportèrent un triomphe hautement mérité ; un chœur aux voix très pures et aux regards — fait rare et souhaitable ! — braqués sur le chef ; des solistes qui se détachaient modestement de cet ensemble (cela seul pourrait se discuter). Enfin, un chef dont

nous découvrions le nom, la précision et la flamme, Michel CORBOZ.

Et voici justement notre impression dominante. En accord avec les interprètes, les trois chefs de ce jour, Georges MAES et Leonce GRAS, s'ajoutant au précédent, ont donné de Bach des interprétations très pures et très vivantes, certes, mais surtout très joyeuses et totalement dépourvues d'austérité. Un Jean-Sébastien Bach joyeux, exultant, s'élevant, par son art, à la joie céleste, mais capable aussi de s'attendrir et de laisser, avec nous, parler son cœur, telle est, honni soit qui s'en moquera ! la découverte que nous a apportée cette journée, plus exactement ces dix heures de musique dont plus de la moitié fut consacrée à Bach...

Invité, et avec quelle gentillesse ! aux manifestations gantoises de ce XVe Festival des Flandres, j'ai choisi de vous relater exclusivement cette journée de « libre-musique » : c'est que, outre l'intérêt de la tentative et sa hardiesse couronnée de succès, j'y ai trouvé l'occasion de maintes leçons, de maints exemples sur lesquels nous aurions grand profit à méditer. Et pour finir, ceci : on peut faire en art de la fausse démocratisation : c'est le nivellement par la base ; on peut, au vrai sens du terme, vouloir satisfaire un idéal : c'est alors savoir que « sublimer » veut dire « faire passer un corps de l'état solide à l'état gazeux » et pour nous, faire passer une âme de la cacophonie du monde moderne à la sérénité de la divine musique.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

LE JOUEUR D'AULOS (2)

Dessin relevé d'une poterie grecque, intéressant par ses détails documentaires, cette iconographie ne laisse pas d'être séduisante par son charme délicat. Comme dans « Le luthiste » du Tintoret (Cf. n° 183, décembre 1971), le regard élevé vers le ciel semble chercher quelque inspiration et atteste en même temps la concentration d'esprit.

Ce jeune homme porte une tunique recherchée, le « chiton ». L'instrument est un aulos double, dont l'anche est très visible. Dans les histoires de la musique un peu anciennes, « aulos » est traduit par « flûte ». Sans doute est-ce la faute des dictionnaires dont les auteurs ne sont pas des musicologues. Il est à peu près certain, d'après l'observation iconographique en particulier, qu'il faille réserver le terme « d'aulos » aux instruments à anche double de la famille des hautbois, et celui de « syrinx » aux instruments du type des flûtes. Nous touchons là le problème délicat des traductions et il vaudrait mieux bien souvent ne pas faire d'assimilations approximatives et conserver le terme original comme c'est le cas pour l'aulos. Notons en passant que « flûte » vient de l'ancien français « flauter » pour « flatuer », du latin « flatus », souffle.

Les tuyaux jumelés, de forme légèrement tronconique, sont d'inégale longueur. La série de sons émise par le plus court est donc plus aiguë que celle émise par le plus long. Le bon sens veut que l'instrumentiste, appelé « aulète », puisse faire entendre les deux parties à la fois, soit sous forme d'un contre-point rudimentaire, soit sous forme de pédale, soit enfin sous forme d'orne ments de l'une des parties.

Quant à la « phorbéia », bandage de lanières de cuir qui enserrent la tête du musicien, elle permettrait de contenir le gonflement des joues et de réduire la fatigue.

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Viollet.

REABONNEMENTS

Avec insistance, nous prions nos lecteurs n'ayant pas encore renouvelé leur abonnement s'étant achevé avec le n° 190 de juillet 1972, de bien vouloir le faire sans tarder.

Merci.

Nos nouveaux tarifs d'abonnement au 1-10-1972 se trouvent en page 7.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Il est bien connu et naturel de constater que la période estivale — même lorsqu'elle n'implique pas l'idée de repos complet pour nombre de musiciens qui profitent de rencontres ou de voyages pour se produire ou perfectionner leur métier — reste néanmoins un temps de « vacances » pour la production discographique. Rares sont alors les nouveautés qui risquent fort, en ces mois de brassage humain, de passer inaperçues : les éditeurs réservent leurs surprises pour la rentrée d'octobre.

Quoi qu'il en soit, indépendamment de coups d'oreille en arrière sur la production des derniers mois, il m'est agréable de mentionner à nos amis lecteurs, amateurs de belles réalisations, quelques disques nouvellement parus qui susciteront pour certains au moins leur intérêt, voire leur enthousiasme. Je les convie à passer d'abord à un choix de musiques « baroques » (religieuse, profane, vocale ou instrumentale), romantiques, puis à des Grands du début du XXe siècle pour terminer sur deux panoramas contemporains.

***

Encore que le terme « baroque », d'une généralisation récente, soit d'une précision douteuse, on peut s'accorder avec Rémy Stricker (*Musique du Baroque,* NRF, 1968) pour considérer qu'il s'agit de la musique des XVIIe et XVIIIe siècles. Acception nouvelle pour les Français, qui voulaient naguère y voir un synonyme de rocaille ou rococo. A l'opposé du classicisme et de ses puretés, ce terme impliquait une surenchère d'un goût douteux non seulement dans l'idée même, mais dans l'expression : il était surtout l'apanage de l'architecture dite Jésuite en Europe Centrale, Italie, Espagne et Amérique latine, avec son luxe exacerbé de la décoration. Son sens s'était même étendu à la désignation de réalisations extravagantes, non conforme à l'ordre et à la raison ; toute idée insolite était baroque.

Aujourd'hui, le terme tend — selon l'acception germanique — à remplacer *pré-classique* et *classique,* ce qui ne manque pas de créer une certaine confusion due à la diffusion de collections allemandes en France. Je sacrifie par commodité, mais à contre-cœur à cette mode.

Musique baroque religieuse :

C'est Harmonia Mundi qui offre la première anthologie sous la rubrique *Naissance du baroque,* avec le Deller Consort et le Clementic Consort. Le disque réunit un certain nombre de pièces religieuses montrant l'évolution du style vocal et instrumental à l'Eglise de la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle en Italie : *Ave verum* de G.P. da PALESTRINA (1525-1594) pour voix et orgue, *Canzoni I* de G. FRESCOBALDI (1583-1643) pour cornet à bouquin et orgue, *Ricercar 5a* de G. BASSANO (fin XVIe s.) joué à la flûte à bec ; deux « cantates » (*O quam pulchra es,* et *Cantobo Domino*) d'A. GRANDI (+ 1630) et surtout, la *Missa a 4 voci* de C. MONTEVERDI (1567-1643), contemporaine des *Méditations métaphysiques* de Descartes et dont le style sévère contraste avec la luxuriance des *Vêpres de la Vierge.* On y entend un trombone de Neuschel, construit en 1557, et qui reste l'un des deux instruments à coulisse jouables de cette époque, selon R. Clemencic (1).

Musique baroque de clavier :

Musiques pour les Princesses de France : c'est par ce disque de la claveciniste Blandine Verlet que j'aurais aimé commencer et que je souhaiterais achever cette discographie. Je l'écoute sans cesse avec le même plaisir renouvelé, riche qu'il est de trésors insoupçonnés choisis parmi les œuvres de Claude BALBASTRE (1729-1799) et surtout Jacques DU PHLY (1715-1779) : deux noms seulement, il y a vingt-cinq ans, dans les bons ouvrages d'Histoire de la Musique ; aujourd'hui, grâce aux recherches musicologiques et à l'application des artistes, des œuvres vivantes. En l'occurrence, deux séries de huit portraits dans lesquels excelle Blandine Verlet dont je suis heureux de saluer à nouveau le juvénile et sympathique talent auquel j'avais déjà rendu un hommage mérité dans *Grands Musiciens* voici quelques cinq ans, alors que cette sympathique claveciniste ouvrait à peine les yeux sur une carrière qui se précise comme très remarquable. Blandine Verlet touche avec une grâce et une technique exquises un instrument digne des dieux : un Jean-Louis Hemsch de 1754 restauré par C. Mercier-Ythier. C'est là une magnifique réalisation Philips dont on ne saurait se lasser (2) : et puis, derrière l'héritage d'Huguette Dreyfus, Ruggero Gerlin et Ralph Kirckpatrick dont elle fut l'assistante aux U.S.A., Blandine Verlet possède une solidité de métier due à des professeurs émérites comme Suzanne Roussel auxquels on doit rendre justice pour le travail obscur mais noble qu'ils accomplissent au seul service de la Musique.

Sur un clavecin Ruckers-Taskin restauré par Hubert Bédard en 1967 — autre bijou de facture — et un petit positif helvétique du XVIe siècle, Lionel Rogg consacre chez Harmonia Mundi un concert à des virginalistes dont de récentes discographies nous ont offert l'occasion de parler : Giles FARNABY (ca. 1565-1640), John BULL (ca. 1563-1628), John MUNDAY (?-1630), Thomas TOMKINS (1572-1656), William BYRD (ca. 1543-1623) et des anonymes dont les œuvres sont presques toutes choisies dans le célèbre *Fitzwilliam Virginal Book* (3).

Erato poursuit sa prestigieuse *Encyclopédie de l'orgue* avec un trente-deuxième disque dont ne manqueront pas de se réjouir les amateurs : L.F. Tagliavini révèle, à l'orgue Serassi de Pisogne en Lombardie, des pages italiennes de *L'Age polyphonique et décoratif* dues à G.-M. TRABACI (1575-1647), T. MERULA (1595-1665), G. FRESCOBALDI (1583-1643), M. ROSSI (+ 1656), B. PASQUINI (1637-1710), Domenico SCARLATTI (1685-1757) et D. ZIPOLI (1688-1726). La notice intéressante d'Olivier

Alain apprend beaucoup de choses ; la découverte du talent d'interprète de L.F. Tagliavini ; les qualités de l'orgue Serassi-Piccinelli avec son *ripieno* décomposé — plein jeu très particulier — tout cela sera un enchantement pour l'amateur (4). Je regrette personnellement que le programme détaillé n'ait pas été reproduit sur la pochette ou sur la notice en encart, d'où nécessité d'une gymnastique continuelle des vertèbres cervicales pour repérer celui de l'étiquette en cours d'audition !

Musique baroque pour archets :

On considère très généralement la fin du XVIIe siècle allemand comme une période transitoire entre Heinrich Schütz et Jean-Sébastien Bach, de laquelle surnagent quelques organistes de talent. Cette vue simpliste, fausse en elle-même lorsqu'on considère déjà l'importance d'un Buxtehude, doit être totalement révisée à cause de l'importance méconnue d'autres répertoires, en particulier celui de la musique instrumentale. HARMONIA MUNDI présente un concert de *sonates anciennes* jouées sur des violons et violes de gambe des XVIIe et XVIIIe siècles, soutenus par un clavecin Schütz copie d'ancien italien. L'ensemble Alarius de Bruxelles nous convie ainsi à l'audition de pages intéressantes de H. BIBER (1644-1704), A. KUHNEL (ca. 1641-1700), J. ROSENMULLER (1619-1684), D. BUXTEHUDE (1637-1707) et Johann SCHENK (1656-1716) dont la *Chaconne en Sol mineur* extraite des *Nymphe di Rheno* (ca. 1700) est d'une ampleur certaine (5).

P.A. LOCATELLI (1695-1764), illustre élève de Corelli, maître entre autres de Jean-Marie Leclair, nous a légué une trentaine de Concertos pour violon et orchestre, dont un groupe de douze connu sous le titre *L'arte del violino op.* 3. Cet ensemble de compositions de type vivaldien vif-lent-vif est caractérisé par l'introduction d'une *capriccio* dans les finales : Roberto Michelucci et l'ensemble *I Musici* signent les nos 1, 8 et 9 de cette collection dans *Universo Series* de PHILIPS (6).

Musique baroque d'orchestre et pages lyriques :

En premier lieu, une gravure irréprochable qui va faire les délices de tous nos collègues, eu égard à la carence discographique en ce domaine. En l'occurrence, des pages extraites de deux tragédies lyriques de Jean-Baptiste LULLY (1632-1687) : *Isis* (1677) qu'on disait « l'opéra des musiciens » (II, 7, Duo des Nymphes ; III, 3 à 6 ; IV, 1, Chœur des trembleurs ; V, 1, Plaintes de Io) et *Armide* (1686) dit « l'opéra des dames » (Ouverture ; II, 2, duo d'Armide et d'Hidraot ; 3, Sommeil de Renaud ; 5, Monologue d'Armide et V, 2, Passacaille). Il s'agit donc d'un programme exceptionnel pour nos classes, doublé d'un plaisir artistique de qualité dont nous sommes reconnaissants à Nadine Sautereau et Jocelyne Chamonin (sopranos), André Mallabrera (ténor), Roger Soyer (basse), la Chorale Philippe Caillard et l'Ensemble Jean-François Paillard (7).

L'Academy of St Martin in the Fields, animée par Neville Marriner — dont nous avons souvent souligné dans ces colonnes les qualités de finesse, de justesse dans l'expression, l'homogénéité, livre en TRÉSORS CLASSIQUES PHILIPS, une première mondiale : l'intégrale des *Six symphonies* de l'*op.* 3 de J.C. BACH (1735-1782). Pages exquises, traitées à la manière d'ouvertures à l'italienne, intercalant dans certain mouvement lent un épisode mineur qui préfigure le Mozart de la maturité. Les finales sont des danses. Ces œuvres, créées à Londres en 1765, constituent un agréable concert joué avec une perfection rare (8).

XIXe siècle :

Une réédition dont on saura gré à PHILIPS : les *sonates piano-violon* de BEETHOVEN (1770-1827). Plus précisément les no 5 (*Le Printemps*) et no 9 (*à Kreutzer*) dans l'interprétation réputée de Clara Haskil et d'Arthur Grumiaux dans laquelle j'apprécie très particulièrement les qualités du grand violoniste belge qui semble un peu prisonnier d'un piano trop lourd pour le répertoire de chambre (9).

A un Steinway plus léger, Annie d'Arco confie ces 48 secrets aveux que sont les *Lieder ohne Worte* — Romances sans paroles — de Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847). Présentées par André Gauthier, elles attestent l'élégante et sensible intelligence d'un musicien au romantisme réservé, dont l'écriture harmonique recèle plus d'une agréable surprise dans un conteste mélodique toujours spontané (10).

Réuni à MENDELSSOHN, voici Max BRUCH (1838-1920) : *Concerto en mi mineur op* 64 du premier et *Concerto n° 1 en sol mineur* de l'autre dans une interprétation irréprochable techniquement encore qu'un peu verte, brillante, mais au souffle insuffisant à mon gré, de Yong Uck Kim accompagné par l'Orchestre Symphonique de Bamberg que dirige Okko Kamu. Le blue-jean et le col roulé me gênent sur une pochette DEUTSCHE GRAMMOPHON : c'est là une fantaisie qu'on peut se permettre lorsqu'on se nomme Ménuhin ou Oïstrakh, mais qui semble quelque peu outrecuidante chez de moins illustres (11).

La *Symphonie n° V en mi mineur* op. 64 de P.I. TCHAIKOVSKY (1840-1893) — toujours chez DEUTSCHE GRAMMOPHON — jouit d'une belle interprétation due au London Symphony Orchestra que dirige Claudio Abbado (12).

Maîtres modernes :

En tête du cortège somptueux ouvrant, dans cette livraison, le XXe siècle, saluons le bel hommage rendu à Paul DUKAS (1865-1935) par l'Orchestre National de l'O.R.T.F. conduit par Jean Martinon : hommage qui laisse ardemment augurer que cette phalange d'élite sortira sous peu de ses cartons des œuvres que le public souhaite connaître, qu'elles soient de Ropartz (prévu au programme de travail par le cher Charles Münch avant sa disparition), de Roger-Ducasse, de Magnard ou d'autres oubliés dont je ne puis citer tous les noms. Savourons pour l'heure un très bel ensemble réunissant la « juvénile » Ouverture de *Polyeucte*, un dynamique *Apprenti Sorcier* et une éblouissante *Péri*. Bravo pour cette gravure précieuse signée ERATO (13).

Sviatoslav Richter, avec des doigts d'acier et un cœur justement sensible, donne vie à deux pages quasiment contemporaines l'une de l'autre : le *Concerto n° 2* de Béla BARTOK (1881-1945) accompagné par l'Orchestre de Paris et le *Concerto n° 5* de Serge PROKOFIEV (1891-1953) avec le London Symphony Orchestra dirigés l'un et l'autre par Lorin Maazel. La notice de Marcel Schneider présentant ces deux œuvres — datées respectivement de 1931 et 1933 — est intéressante, et la gravure EMI LA VOIX DE SON MAITRE, parfaite (14).

Autre réussite que ce disque de prestige présenté par la même Firme : Concert Maurice RAVEL (1875-1937) comportant *La Valse* (un peu trop « hésitation » et trop distillée par moment), *Alborada del Gracioso, Le Tombeau de Couperin* et la *Rapsodie espagnole,* par Herbert von Karajan à la tête de l'Orchestre de Paris (15).

Continuons cette série LA VOIX DE SON MAITRE avec l'intégrale de l'œuvre pour piano et orchestre d'Igor STRAVINSKY (1882-1971) par Michel Béroff et l'Orchestre de Paris conduit par Seiji Ozawa (16). Aucun des trois — pianiste, orchestre et chef — n'est à présenter à nos amis lecteurs et l'intérêt constant dans les Cinq Mouvements de 1959, le *Capriccio* (1929-49) et le *Concerto pour piano et instruments à vent* (1923-50).

Restons avec STRAVINSKY en compagnie d'un artiste très remarquable à la fois par sa technique souveraine et son sens musical particulièrement fin : Maurizio Pollini, pianiste italien dont la belle carrière internationale s'ouvrit sur un Premier grand prix au Concours Chopin de Varsovie en 1960. Agé de trente ans, Pollini excelle dans les répertoires divers et l'on reste ébloui par sa prestigieuse interprétation de la *Suite pour piano* en trois mouvements tirée de *Petrouchka,* en 1921, par Stravinsky lui-même. L'autre face est consacrée à la belle et sauvage *Sonate n° 7 op.* 83 que Serge PROKOFIEV (1891-1953) composa au début de la guerre, de 1939 à 1941 et qui prolonge l'esprit agressif de l'opéra *Guerre et Paix.* C'est un disque DEUTSCHE GRAMMOPHON (17).

Aperçus contemporains :

Il m'est difficile de parler objectivement d'André JOLIVET (né en 1905) dont je n'ai jamais su vraiment apprécier la musique. A une auditrice lui faisant une réflexion analogue (concernant, il est vrai, les derniers *Quatuors* de Beethoven...), Vincent d'Indy avait rétorqué que cela n'avait aucune importance. J'en suis suffisamment persuadé pour dire en toute impartialité que l'intégrale de l'œuvre pour trompette par Maurice André chez ERATO est une démonstration époustouflante des possibilités de l'instrument. Depuis le *Concerto n°* 1 (dit *Concertino*) dans lequel la trompette dialogue avec l'orchestre à cordes et le piano (1948), le *Second Concerto* (1954), l'*Arioso barocco* dont l'accompagnement se fait à l'orgue (1969) jusqu'à l'*Heptade* (1971) où la batterie de Sylvio Gualda rivalise de virtuosité avec le soliste en sept parties très diverses, tout cela concourt à éblouir l'oreille et à laisser admirer les interprètes, tant Maurice André que Sylvio Gualda ou l'Orchestre des Concerts Lamoureux que dirige le compositeur (18).

Electronic 2000 est une anthologie de pages de musiciens dont l'âge oscille entre 36 et 61 ans. Ils viennent de tous les horizons et leur dénominateur commun est l'exploitation du champ électronique. Nous allons de ce que j'appellerai ironiquement « la recherche des émissions clandestines de la B.B.C. » avec *Radiophonie I* de Luctor PONSE (né en 1911) au « jet de cailloux dans une fontaine magique » qui néanmoins n'aurait rien de celle de Barenton avec *Rainbow* de Milan STIBILJ (né en 1929), en passant par des piaillements d'oiseaux imaginaires dans *Mandara* de Toshiro MAYUZUMI (— 1929), les coups de plumes acérées s'achevant sur des souffles mystérieux de l'*Expulsion* de Jos KUNST (— 1936) ou la facile *Solitioude* au sein des multitudes, de François BAYLE (1932). Ce sont les deux fragments de K. PENDERECKI (1933) et Bernard PARMEGIANI (1927) — respectivement *Psalmus* et *Générique* — qui dominent ce programme quelque peu hétéroclite dû à PHILIPS dans la collection *Universo,* dont les pochettes présentent un texte par lequel l'éditeur cherche à situer les œuvres enregistrées dans leur contexte historique (19).

***

Mais attendons avec impatience le *Concerto pour violon et orchestre* de Raymond LOUCHEUR, dont une aimable rumeur nous prédit la prochaine parution.

CATALOGUE

(1) **La naissance du Baroque.** — Œuvres de **PALESTRINA, BASSANO, GRANDI, FRESCOBALDI** et **MONTEVERDI.**
30/33 HARMONIA MUNDI HMD 221 A G.U.

(2) **Musiques pour les Princesses de France.** — Pages pour clavecin de **DU PHLY** et **BALBASTRE.**
30/33 Trésors classiques PHILIPS S 6504 064 St.

(3) **Les virginalistes.** — Œuvres de **FARNABY, BULL, BYRD, MUNDAY, TOMKINS** et **Anonymes.**
30/33 HARMONIA MUNDI HM 754 A G.U.

(4) **L'orgue italien.** — Œuvres de **TRABACI, MERULA, FRESCOBALDI, ROSSI, SCARLATTI, ZIPOLI.** L'encyclopédie de l'orgue n° 32.
30/33 ERATO LPL 607 2Y G.U.

(5) **Violons** et **violes de gambes** du Baroque allemand. — **BUXTEHUDE, BIBER, ROSENMULLER, KUHNEL, SCHENK.**
30/33 HARMONIA MUNDI HM 433 A

(6) **P.A. LOCATELLI.** — L'arte del violino op. 3 n° 1, 8, 9.
30/33 PHILIPS UNIVERSO SERIES 6580035 G.U.

(7) **J.B. LULLY.** — Extraits d'Isis et d'Armide.
30/33 ERATO STU 70313 GU.

(8) **J.C. BACH.** — Six Symphonies op. 3.
30/33 PHILIPS Trésors Classiques S 6500 115 St.

(9) **L. van BEETHOVEN.** — Sonates piano-violon n° 5 et n° 9.
30/33 PHILIPS Universo Series 6580 032 GU.

(10) **F. MENDELSSOHN.** — Romances sans paroles.
2 x 30/33 ERATO STU. 70707 et 8.

(11) **MENDELSSOHN.** — Concerto pour violon op. 64.
M. BRUCH. — Concerto pour violon n° 1 op. 26.
30/33 DEUTSCHE GRAMMOPHON 2530 224 St.

(12) **TCHAIKOVSKY.** — Symphonie n° 5.
30/33 DEUTSCHE GRAMMOPHON 2530 198 St.

(13) **P. DUKAS.** — Polyeucte, L'apprenti sorcier, La Péri.
30/33 ERATO STU 70 699 GU.

(14) **B. BARTOK.** — Concerto n° 2 pour piano.
S. PROKOFIEV. — Concerto n° 5 pour piano.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-02161 St.

(15) **M. RAVEL.** — Alborada del Gracioso, La Valse, Le Tombeau de Couperin, Rapsodie espagnole.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-02214 St.

(16) **I. STRAVINSKY.** — L'œuvre pour piano et orchestre.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-11698 St.

(17) **I. STRAVINSKY.** — Suite « Petrouchka » pour piano.
S. PROKOFIEV. — Sonate n° 7 op. 83 pour piano.
30/33 DEUTSCHE GRAMMOPHON 2530 225 St.

(18) **A. JOLIVET.** — L'intégrale de l'œuvre pour trompette.
30/33 ERATO STU 70 691 GU.

(19) **Electronic 2000.** — Pages de **BAYLE, KUNST, MAYUZUMI, PARMEGIANI, PENDERECKI, PONSE, STIBILJ.**
30/33 PHILIPS Universo Series 6585 007 GU.

ENSEIGNEMENT

	H.T.
ALIX	
Grammaire musicale	27,00
BACH	
L'Art de la Fugue Introduction, analyse et commentaire de M. BITSCH	55,00
BERTHOD	
Intervalles, Mesures et Rythmes	13,00
BITSCH et NOEL-GALLON	
Traité de Contrepoint	40,00
DESENCLOS	
12 Leçons d'harmonie	
Livre de l'élève : textes	11,00
Livre du maître : réalisations	30,00
DRUILHE	
50 Dictées musicale à une, deux et trois voix	16,00
FAVRE	
Eléments de la langue musicale	14,00
PASCAL	
12 Déchiffrages	9,00
ROGER-DUCASSE	
Ecole de la dictée	14,00
SCHLOSSER	
Eléments pratiques de lecture et d'écritures musicales	
1er cahier : Etude des sons	5,00
2e cahier : La gamme	5,00
3e cahier : Les signes de durée	5,00
4e cahier : Etude de la clé de fa	5,00

EDITIONS DURAND & Cie

4, place de la Madeleine, PARIS (8e) - **073-45-74**

Moi aussi,
j'ai choisi les flûtes à bec

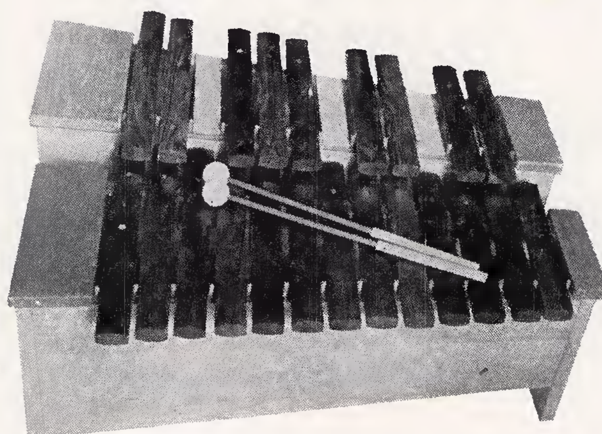
ROESSLER



... car elles sont justes !!

STUDIO 49

INSTRUMENTS A PERCUSSION



Orff **SCHULWERK**

Instrumentarium authentique

Agent exclusif : SCHOTT FRERES
69, Fbg. St. Martin
PARIS 10ème. Tél. 607.61-50

BACCALAUREAT 1973

Epreuve facultative de musique

La liste des trois œuvres sur lesquelles portera l'interrogation d'histoire de la musique au baccalauréat 1973 a été fixée ainsi qu'il suit :

— Liszt : **Au lac de Wallenstadt (Années de Pélerinage,** Livre I, Suisse).

— Edouard Lalo : **Symphonie espagnole.**

— Maurice Ravel : **Don Quichotte à Dulcinée** (chant et piano).

Comme chaque année, « **L'E.M.** » éditera un fascicule spécial à l'intention des candidats. Il comprendra les analyses des trois œuvres énoncées ci-dessus et paraîtra vers le 20 novembre 1972, date que l'on trouvera tardive sans doute. Elle l'est parce que nous avons seulement connaissance maintenant du programme imposé !

STATUT PARTICULIER DES PROFESSEURS CERTIFIÉS chargés d'enseignement et adjoints d'enseignement

Ce statut a fait l'objet des décrets 72-581, 72-582 et 72-583 du 4 juillet 1972.

L'importance de ces textes est trop longue pour que, faute de place, nous puissions les publier ici. Au reste, chacun pourra les consulter à la Bibliothèque des établissements. Nous nous contentons de donner ci-après le tableau d'avancement d'échelon, ne serait-ce que pour montrer ce que perdent les Professeurs qui ne sont que rarement inspectés !

Echelons	Gd choix	Choix	Ancienneté
Du 1er au 2e échelon	—	—	1 an
Du 2e au 3e échelon	1 an	—	1 an 6 mois
Du 3e au 4e échelon	1 an	—	1 an 6 mois
Du 4e au 5e échelon	2 ans	—	2 ans 6 mois
Du 5e au 6e échelon	2 ans 6 mois	3 ans	3 ans 6 mois
Du 6e au 7e échelon	2 ans 6 mois	3 ans	3 ans 6 mois
Du 7e au 8e échelon	2 ans 6 mois	3 ans	3 ans 6 mois
Du 8e au 9e échelon	2 ans 6 mois	3 ans 6 mois	4 ans
Du 9e au 10e échelon	2 ans 6 mois	3 ans 6 mois	4 ans 6 mois
Du 10e au 11e échelon	2 ans 6 mois	3 ans 6 mois	4 ans 6 mois

Ces décrets sont publiés dans le « J. O. » du 7 juillet 1972 et dans le B.O.E.N. nº 29 du 20 juillet 1972, pages 2029 à 2041.

Nº de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.
Subventionnée par la Ville de Paris.
Directeur : Jacques CHAILLEY.
Directeur adjoint : André MUSSON.
Secrétaire générale : Francine FRANZ.
Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

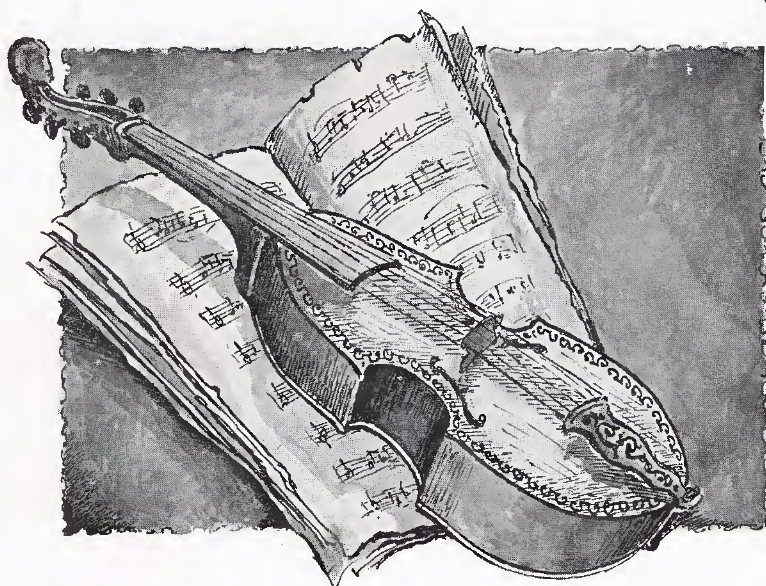
Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés)

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves des années d'études préparant aux diplômes supérieurs et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**
  de la quatrième aux classes terminales A et D (y compris A 6 option musique).
  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**
  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

Publicivit - Melun - 437-29-28 — Dépôt légal 4e trim. 1972 — Directeur-Gérant : A. MUSSON